PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK IV * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 22 SIERPNIA 1936 R. * NUMER 34 (151)

SIEDEM CNÓT POLSKICH

(CZY SIEDEM GRZECHÓW GŁÓWNYCH?)

MOTTO:

> Powodzenie władzy zależy od organizacji momentów niepozornych.
> (Spengler)

TROCHĘ O PSYCHOLOGII NARODÓW

Odrazu na wstępie musimy sobie powiedzieć, że psychologia narodów nie jest (przynajmniej do dziś) nauką, jest co najwyżej — jak to określił H. Taine — *impressions littéraires.*

Nie szukając w niej jednak ścisłości naukowej i pewności wniosków, znajdziemy dużo faktów pouczających i pasjonujących, których interpretacja może przynieść niejedną korzyść i niejedno zdumienie.

Cała plejada uczonych i publicystów podejmowała się odcyfrowania duchowej treści narodów; wymienimy tylko: G. Le Bon, H. Taine, A. Fouillé, I. Bardoux, A. Siegfried i inni; mimo to istniało ciągle pytanie zasadnicze, poddające w wątpliwość sens badań; ironiczne i zgryźliwe: cóż to za rodzaj spólnoty badacie, czyż istnieje to coś, co nazywacie „psychologią narodów“?

Istotnie. Czy istnieje *signum specificum* różnicujące poszczególne narody według ich treści duchowej, dające niejako portrety moralne. A każdy z nich ma być inny, odrębny!

Można podać dwa klasyczne argumenty podważające tezę odrębności spólnoty narodowej na rzecz spólnot leżących w innej płaszczyźnie. Pierwszy, to znany argument spólnoty klasowej (więcej ma wspólnego bankier polski z bankierem niemieckim, niż np. bankier polski z polskim artystą). Drugi, spólnoty w czasie (więcej łączy Niemca z XIII w. z Francuzem z tegoż wieku, niż — powiedzmy — Francuza z XIII w. z Francuzem z XX wieku). Proces kształtowania się odrębności narodowych, który zaczął się w Europie na dobre w wieku XIX, przybrał jednak w ostatnim ćwierćwieczu tak wyraźne formy, że niesposób już zaprzeczać istnienia odrębności psychicznych jako wyrazu całego szeregu czynników historycznych, geograficznych, językowych i innych.

Istnieje niewątpliwie w każdym narodzie ogół cech typowych, wyróżniających go od innych zespołów.

Przeciętny Anglik będzie miał inny pogląd na świat niż przeciętny Polak; jego sposób bycia, poczucie humoru, reagowanie na fakty społeczne, nawet jego wierzenia będą inaczej zabarwione niż u Polaka czy Francuza i będą właśnie specyficznie angielskie.

Jeśli nie będziemy zbyt pedantyczni, krytyczni i wymagający w stosunku do refleksyj, które nasuwają się przy porównaniu tych „psychologij narodowych“ i zrezygnujemy z koniecznie naukowo i stuprocentowo uzasadnionych wniosków — to zanurzenie się w atmosferę przecinających się kręgów rozmaitych kultur i psychik dać nam może wiele ciekawych i pobudzających spostrzeżeń.

TYPICALLY POLISH

Wpadła mi — swego czasu — do ręki książeczka Paula Supera pod, dość długim, tytułem: *Elements of Polish culture as seen by a resident foreigner* [1], wydana przez Instytut Bałtycki *(The Baltic Pocket Library).* — Odrazu, niejako na kredyt, poczułem, że muszą wnieść coś nowego uwagi obcokrajowca i jego obserwacje tego wszystkiego co nas otacza i z czym zrośliśmy się od pierwszej chwili życia, zatracając przez to zdolność oderwania się od podłoża i czynienia objektywnych spostrzeżeń.

I nie zawiodłem się. Świeżość spojrzenia, okupiona choćby pewnymi błędami, ma zawsze swój urok. Czytając uwagi tego Amerykanina o polskiej kulturze, o psychice naszej i charakterze, odczuwamy właśnie ten urok widzenia dobrze znanej rzeczy w niespodziewanych kształtach, w nowych stosunkach. Pan Paul Super widzi w Polakach siedem wyraźnych cech charakteru, umysłu i sposobu życia, tak prawdziwych, tak charakterystycznych, tak polskich, że nie wiadomo, jak pisze, którą wpierw wymienić. Cechy te to: *demokratyzm, tolerancja, idealizm, religijność, indywidualizm, intelektualizm i samokrytycyzm.*

Zgadzamy się oczywiście na to wyliczenie. Przede wszystkim idealizm! Idealizm — to ukryty motyw i sprawca większości czynów, a zarazem najwybitniejszy składnik duszy polskiej. On każe przekładać duchowe i idealne stosunki ponad materialne, on powoduje raczej romantyczny niż realistyczny pogląd na rzeczy, on skłania Polaków do życia w świecie idei więcej niż w świecie materii. Taki stosunek do dwóch światów nasuwa autorowi kapitalne spostrzeżenie: „Dość dziwne — ten oto idealizm (Polaka) pozwala mu znosić warunki materialne, których nie wytrzymałby człowiek Zachodu. Po prostu jest duchowo wyższy ponad te rzeczy, albo co najmniej nie tak zależny od nich jak my ze świata zachodniego“. — Rzecz prosta, P. Super to podziwia: „ich kultura jest duchowa, nie — materialna; są interesujący, przyciągający i godni podziwu“.

Podziw ten zrozumiemy odrazu, jeśli przywołamy na pamięć choćby to, że każdy student z Oxfordu czy Cambridge musi mieć dwa pokoje z łazienką, musi jadać wspaniałe codzienne, uroczyste kolacje, musi opłacać swego *tutora*, swego *supervisora* i t. d., bo inaczej nie mógłby być studentem w Oxford czy Cambridge.

Przy demokratyzmie wspomina oczywiście o liberum veto, przy tolerancji o doskonałych stosunkach pomiędzy katolikami i protestantami w przeszłości i obecnie, oraz o stosunku do Żydów (wątpię czy dziś P. Super nie zawahałby się przed tym ostatnim), także o niesłychanej cierpliwości, z jaką znosimy obce nam i niemiłe a natarczywie narzucane poglądy. Ta tolerancyjna cierpliwość wprawia go nawet w pewnego rodzaju zdumienie. Tak jak przy idealizmie wykrzykuje: *typically Polish!* Przy religijności pisze: to jest naród religijny, dodaje zaraz — religijny obrzędowo, bo Polacy nie są ani mniej ani więcej moralni od Amerykanina czy Anglika. Opisuje te dziwne dla niego procesje uliczne z udziałem dygnitarzy, zdejmowanie kapeluszy, sakramentalne — „niech będzie pochwalony Jezus Chrystus“ i t. d

Indywidualizm podoba mu się także, choć my sami na niego narzekamy, jak to lojalnie zaznacza.

Więc siedem cnót polskich to: demokratyzm, tolerancja, idealizm, religijność, indywidualizm, intelektualizm i samokrytycyzm. Cnót, bo któżby je chciał inaczej nazwać! Czyż nie są one zbiorem przymiotów chwalebnych, pięknych i szlachetnych? Czyż nie są świadectwem wielkoduszności, kulturalności. A osią tego zbioru cnót to linia biegnąca od idealizmu do indywidualizmu.

Co oznacza to zestawienie siedmiu cech z podstawą idealistyczno-indywidualistyczną? Jeśli ma ono być tym ogółem cech typowych dla psychologii Polaków, to jaki tworzy się z tego *cocktail?*

Zły cocktail, odpowie zaraz pesymista; zły, odpowie historyk. Dobry — przytwierdzi optymista i moralista.

Czymże jest ostatecznie to *typically Polish:* źródłem potencjalnej wielkości (bo na urzeczywistnioną nie było jeszcze miejsca), czy źródłem małości i nieszczęść (te, niestety, były urzeczywistniane). Cnotą czy grzechem? — Można zabawić się w teorii i powiedzieć: nie mieszajmy tego, co jest dobre dla jednostki, z tym, co jest dobre dla ogółu, dla życia społecznego, — to są dwie różne rzeczy.

Można. Ale niestety te dwie rzeczy łączą się i nazywają się: Polak — Polacy (czyli Polska); nic ich nie rozdzieli i te siedem cnót spływających z pojedyńczego Polonusa do wspólnej beczki — Polski, zamieniają się w siedem grzechów głównych. Metamorfoza ta godna jest wielkiego dramatu, wizji artystycznej, któraby spięła klamrą tę antynomię i ukazała odcyfrowany i odsłonięty symbol wielotwarzowego oblicza boga Światowida. Jednak wstrzymajmy się, nie róbmy dramatu i nie szukajmy go tam, gdzie go nie ma, lecz poszukajmy tam, gdzie jest. A jest chyba z braku tego nieuchwytnego „coś“, co przetwarza wartości, mające walor w świecie jednostkowym, na wartości cenione w świecie gromadnym; w braku jakiegoś aktywu, któryby sublimował wartości z niższego piętra.

Słowem brak cementu spajającego wszystkie te poszczególne „persony“ w jeden sensownie rządzący się i słuchający jednej naczelnej zasady — naród.

NIEMIECKI PRZYKŁAD

Niemcy, których tak chętnie przeciwstawiamy sobie samym, mają (a przynajmniej mieli kiedyś) dużo cech podobnych. Mimo to stanowią w życiu zbiorowym element granicznie przeciwstawny: zdyscyplinowany, posłuszny, chętny do wspólnego działania.

Mamy doskonały przykład. (Z góry uprzedzam, nie należy obawiać się „ideologii“ reakcyjnej, hitleriady i faszystowskiej propagandy. Możnaby zapewne wybrać inny przykład i może kto to zrobi. Po prostu jestem w stanie podać tylko ten).

Idealizm, romantyzm, indywidualizm — przecież to cechy również prawdziwie niemieckie. Że Niemcy byli indywidualistami, że nie znali solidarności plemiennej, to wiemy już od Cezara i Tacyta; ten ostatni skarżył się gorzko, że „ich niezgoda (Germanów) już tylko Rzym ratuje“. Że byli i są narodem notorycznie idealistycznym i romantycznym, to równie wiadomo powszechnie, można powołać na świadka Niemca Erwina Kirchnera i niepodejrzanego o stronniczość—p. Gonzague de Reynold. Cóż się jednak stało, że państwu niemieckiemu cechy narodowe nie zaszkodziły, że potężnym się stało w historii i znaczącym wiele; że Niemiec lubi stać w szeregu, słuchać komendy, i cieszyć się kiedy może *zusammen marschieren.* Więc w kilku słowach: Niemcy swój indywidualizm i romantyzm uspołeczniali w jakimś micie, zestrzelali ujemne (z punktu widzenia interesu całości) cechy w jednej wierze i poddawali się jej.

Tak było gdy mitem wyrosła idea wskrzeszenia Św. Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Tak było, gdy Fichte w płomiennych „mowach do narodu niemieckiego“ rzucił przed tłum hasło walki z napoleońską przemocą. Tak Hegel budował mit państwa, tak dziś Hitler stworzył mit rasy germańskiej (mówi się: nordycznej).

Państwo i naród — naród i państwo, to dwa motywy przewijające się przed oczami Niemców. Zmuszano ich, naginano do tych prawd, kazano im służyć dotąd, aż indywidualizm pojedyńczy utonął w indywidualizmie narodowym. Nie wiem, czy to dobrze jest czy źle dla ludzkości. Nie sięgam tak daleko. Wiem, że dobrze stało się dla Niemiec i Niemców.

„Ja“ narodowe rozwinęli w sobie tak mocno, że aż dobrnęli do ksenofobii, niechęci do wszystkiego co obce i dla każdego kto obcy. Dzisiejsze Niemcy z ich ekskluzywnością to nie przypadek, nie cud spadły z nieba. Proces ten z łatwością można odnaleźć w ich historii. Niemcy przedwojenni oddali się państwu, jemu chcieli służyć; Niemcy dzisiejsi oddali się narodowi i jemu służą.

Widzę już przestraszone twarze i słyszę zgorszone głosy: ależ to apologia imperializmu, ta droga prowadzi wprost do barbarzyństwa w życiu narodów!! — Na to odpowiem: wskazuję na przykład, nie gloryfikuję go, wogóle nie stosuję tu żadnych ocen wartościowych poza jedną — skutku dla państwa. Obrońcy międzynarodowego braterstwa mają rację... ale teoretyczną. Życie niestety jest tylko średnią arytmetyczną, kompromisem między mądrością i głupotą, dobrem i złem. Rewolucja francuska w pierwszej swej fazie była orędowniczką czystej ideowości, prędko jednak rzeczywistość polityczna, matactwa zagrożonych tronów i wiele, wiele innych rzeczy, sprowadziło kierowników reakcyjnej republiki na twardy grunt państwowości, a wojska francuskie, sadzące drzewka wolności, łupiły skórę (pospołu z komisarzami finansowymi) z „uwolnionych ludów“.

Rosja sowiecka analogicznie: po przeżyciu okresu „górnego i chmurnego“, ściągnięta z piedestału pięknych teoryj, wylądowała — pod presją życia — przy wspólnym brzegu budzenia patriotyzmu do „sowieckiej republiki“, uwielbiania czerwonej armii, podnoszenia wojskowego budżetu, współdziałania z burżuazyjną Ligą Narodów, zawierania „kazirodczych“ sojuszów, słowem zrezygnowała z rewolucji światowej (dodaje się oczywiście słówko: na razie) na rzecz budowy potęgi państwa.

Państwo! Dokąd ono istnieć będzie — nawet już jako „socjalistyczna ojczyzna“, dotąd jego interesy będą respektowane, jeśli ktokolwiek chce cośkolwiek zdziałać. Bo ono jest do dziś podstawą wszelkiej zbiorowej działalności.

Może kiedyś będzie inaczej, dziś jest właśnie tak.

I dlatego ci, których celem najważniejszym w życiu jest przebudowa społeczna, a zapominają o państwie, łudzą się, że uczynią cośkolwiek realnego, to — fantaści. Jeśli Stalina stawiamy wyżej od Trockiego, to właśnie dla jego realizmu. To człowiek czynu, nie histeryczny doktryner. Ideę wciela w czyn środkami, które mu daje historia, bo wogóle innych środków nie ma. Największym głupstwem jest w polityce metoda dedukcyjna, dopasowywania życia do teorii. Życia dopasować nie można. Można odgadnąć jego drogi i potrzeby. Grzech pierworodny Sowietów to właśnie próba całkowitego ucieleśnienia tez marxistowskich. Takim samym grzechem przeciw życiu byłaby z drugiej strony próba urzeczywistnienia chrześcijańskiej socjologii. Gdyby było inaczej już od stuleci rządziliby... profesorowie, którzy wiedzą przecież najwięcej. Klasycznym przykładem takiego odwrotu od teorii do życia jest historia stosunku marxistów do państwa i narodu: od formułki — proletariusz nie ma ojczyzny (stąd ten obelżywy wykrzyknik — ty socjal-patrioto!) do hasła sowieckiej ojczyzny i słów Dymitrowa, wypowiedzianych na VII Kongresie Międzynarodówki Komunistycznej — „ten, kto przypuszcza, że wolno nam pluć na narodowe uczucia szerokich mas, pokazuje tym tylko to, że nic nie zrozumiał z nauki Lenina i Stalina w kwestii narodowościowej“. W Polsce, niestety, dużo jest jeszcze takich.

[1] Dla informacji dodam, że Paul Super jest Amerykaninem, dyr. polskiej Y. M. C. A., zamieszkującym w Polsce od lat kilkunastu.

Teraz dalej. Idea państwa i narodu niekoniecznie musi doprowadzać do imperializmu. Gdyby tak było, państwo i naród byłyby nowożytnymi molochami wymagającymi krwawej ofiary. Tak nie jest, imperializm rodzi się z warunków ekonomicznych, rzadziej z predyspozycji politycznej; państwo jako takie nie ma tu nic do rzeczy. U Niemców istniała taka właśnie skłonność i z niej to wywodzi się imperializm.

Już Cezar pisał: „nienawidzą pokoju, gardzą rzeczami ducha.“. Całą swoją historią tego dowodzili. Jest u nich jakiś dziwny brak poczucia granic, tak dobitnie odczuwany przez inne narody. Pchali się wszędzie. I poza Alpy w dolinę Lombardii, sięgając po święte cesarstwo, i poza Sudety i poza Ren i nad Bałtyk, sunąc powoli aż po Skandynawię i na południe daleko, aż po Wołgę (do dziś istnieje ślad tego w postaci odrębnej sowieckiej republiki niemieckiej w kolanie Wołgi) ba, i nawet poza Pireneje (Andaluzja od Wandaluzja... Wandale). Warunki ekonomiczne były takie i owakie, a germańskie plemiona, czy potem niemiecki naród, zawsze gnane były tęsknotą „rozprzestrzeniania się“, szukania „miejsca pod słońcem“.

Imperializm niemiecki to fatum wrodzone, nie trzeba było Fichtego i t. p., nie zrodził się z idei państwa i narodu. Zresztą imperializm ten ich powalił. Walczyli z całym światem i czuli w sobie tę walkę (dlatego to S. H. Chamberlain sprowadził historię Europy do walki rasy germańskiej z niegermańskimi o prymat nad światem).

Nie wygrali jednak, może nie tylko dlatego, że zwyciężyć im nie pozwolono, ale również dlatego, że przegrali przedtem sami ze sobą.

Zabrakło im ducha, sparaliżowało wolę mas, bo czysty imperializm był przeciwny duszy Niemca; wystarczyłby może Tatarom. Nie podzielamy więc obaw tych ewentualnych oponentów ze „społecznego“ skrzydła, bojących się nawet słów „państwo, naród“, jak diabeł święconej wody.

ZNAK ZAPYTANIA

U nas w Polsce zawsze obawiano się tych pojęć i pilnie uważano, aby państwo nie stało się naprawdę silnym i zdolnym do czynu organizmem, i aby narodu nie utożsamić naprawdę z narodem, ograniczając go do małej gromadki uprzywilejowanych. Wszystkie piękne rzeczy wyradzały się skutkiem tego indywidualistyczno-intelektualnego „mistycyzmu“. Idealizm paczył politykę. *Liberum veto*, oto charakterystyczny mit, rozpalający polską, szlachecką duszę. Równość, panowie bracia!... a król potężnej Polski miał wpływy skarbowe mniejsze niż pierwszy lepszy książę saski czy inny; za waszą i naszą wolność... a sejmowi z 1831 roku nie zamarzyło się nawet rozwiązać kwestii chłopskiej, aż ją car potem łaskawie rozwiązał. Była hasłokracja i do dziś się kołacze. Jedni, zapatrzeni w program społeczny (i słusznie zapatrzeni), zapominają po staremu o państwie i jego potrzebach, które nie zawsze się pokrywają z aktualnymi potrzebami programu społecznego; drudzy, zapatrzeni w naród, po staremu zapominają, że naród to nie tylko oni, traktując każdego z obcego podwórka, jak nie-Polaka, zapominają ponadto, że naród polski to naród chłopów i robotników. A jedno i drugie płynie z idealizmu, który nie znajduje życiowej korekty i nie szuka twardego gruntu pod nogi, albo z idealizmu rozmienionego na drobne „idejki“. Gdy tymczasem w Polsce jest głód wielkiej idei. Czy odszukamy ją? Czy zdołamy pogodzić z potrzebami państwa i narodu? Jeśli nie—przeżywać będziemy coraz większą dezintegrację. — Tu jeszcze raz musimy zetknąć się z psychologią. Polacy nie znoszą kierownictwa, działania pod przymusem, rozkazem, odpowiada im lepiej przodownictwo, chcą podziwiać, naśladować, działać dobrowolnie. Czynniki emocjonalne (irracjonalne) mają tu więcej do powiedzenia, a więc odwrotnie niż — powiedzmy — u Anglosasów.

Stąd nasze uwielbienie dla Piłsudskiego, który był wielkim przodownikiem, a nie, jak powierzchownie i naiwnie wielce twierdzi się nieraz, kierownikiem, dyktatorem. Nic bardziej fałszywego!

Strzępy meldunków gen. Składkowskiego są wstrząsającym dowodem tego (mimo wprost przeciwnych pozorów), a wstrząsającym dlatego, że Piłsudski najcięższe walki toczył z sobą, że przodownik walczył z kierownikiem, że łamał i naginał dyktatora z urodzenia i z losu do ram zamykających się w przodownictwie, że sam najpierw chciał czegoś od siebie, a potem od innych. Czy to nie ciekawe, że masy nazywały go Dziadkiem a nie wodzem, *Führerem!* Piłsudski znał Polaków nawylot, znał rolę imponderabiliów, zastanawiał się nad nimi. Zaskakiwał najbliższych sobie przywiązywaniem wagi do momentów niepozornych. Czy jednak niepozornych? One okazywały się z reguły ważniejszymi od innych. Dlatego użyłem motta ze słów Spenglera: „Powodzenie władzy zależy od organizacji momentów niepozornych“. Niepozornych, a jednak istotnych.

Po śmierci Piłsudskiego zabrakło Polsce przodownika, brak dziś cementu społecznego. Kto, czy raczej co będzie organizowało te momenty niepozorne; kto, czy co będzie budziło siły duchowe (które budzone są w Niemczech, czy Z. S. R. R.)? Ten „ktoś“, czy to „coś“ przychodzące natknie się na cechy polskie, mogące być zarówno cnotami jak grzechami, będące drzewem złego i dobrego.

Za życia Piłsudskiego były, a przynajmniej stawały się cnotami.

Dziś istnieje niebezpieczeństwo, że oblicze ich na modłę kameleonową zacznie wykrzywiać się i straszyć widmem siedmiu grzechów głównych.

Skończyło się błogosławieństwo wodza.

Czy przyjdzie błogosławieństwo idei?

TADEUSZ UNKIEWICZ

„BIBLIOTEKA JUGOSŁOWIAŃSKA”

W dawnych, to znaczy przedwojennych czasach dzieła sztuki torowały sobie drogę na szerszy świat mocą jedynie swej wartości. Ma się rozumieć i wtedy działały tu i owdzie względy uboczne, przeszkadzające, albo sprzyjające rozpowszechnianiu się międzynarodowemu najwybitniejszych utworów. Nie było jednak w żadnym kraju specjalnej, na szerszą skalę zakrojonej metody organizowania wymiany wartości artystycznych. Dziś i ta sprawa nabrała charakteru „gospodarki planowej“. Większość krajów powołała do życia instytucje i towarzystwa, mające na celu propagandę rodzimej sztuki za granicą i zazwyczaj popierane tak lub owak przez państwa. Działalność ta nie obejmuje naturalnie wszystkiego, co w tej sferze zjawisk się dzieje, stanowi ona jednak charakterystyczną tendencję czasu i usiłuje w każdym razie grać rolę głównego nurtu, niosącego w świat lokalną twórczość narodową. Ograniczywszy się do nieco lepiej mi znanych zagadnień propagandy literatury, muszę zauważyć, że taki, jak zresztą każdy, stan rzeczy, ma swe dobre strony, lecz ma i złe. Akcja tego rodzaju nie może zapobiec rozpowszechnianiu się tandety literackiej, znajdującej zawsze chetny rynek międzynarodowych nabywców i rzesze niewybrednych zwolenników. Przeocza natomiast nader często dzieła wysokiej klasy artystycznej, które wprawdzie i tak w końcu trafią gdzie trzeba, które jednak naskutek specjalnych okoliczności (jak np. mały zasięg danego języka i w związku z tem brak dobrych tłumaczy) potrzebowałyby niekiedy racjonalnego pośrednictwa w nawiązaniu stosunków ze światem. Przy takich oto brakach planowa i celowa propaganda literatury stwarza nadto dla utworów miernych, pseudo-artystycznych — a z pretensjami do rangi dzieła sztuki — takie szanse wydostawania się na szerszą arenę, jakich nie miały one nigdy dotąd. „Twórczość“ tego rodzaju, obdarzona i tak zazwyczaj dużą dozą zdolności do myślenia o swoich interesach, a korzystająca skwapliwie ze wszystkich ułatwień oficjalnej propagandy, może niekiedy wprost zniechęcać kulturalne sfery zagraniczne do piśmiennictwa danego kraju.

Gdy jednak przypadkiem inicjatywa i kierownictwo takiego aparatu przekładowego znajdzie się w rękach znających się na rzeczy, zamiłowanych, kulturalnych i niezależnych, to łączność artystyczna z danym krajem nabiera znaczenia sprawy serjo. To właśnie daje się powiedzieć o Bibliotece jugosłowiańskiej, którą Polska zawdzięcza prof. Juljuszowi Beneszićowi.

Przemiły wstęp i zachętę do zaznajomienia się z tem cennem przedsięwzięciem Beneszića stanowi jego niewielka broszura, zatytułowana: *Dwa odczyty o Polakach i o sobie.* Książeczkę tę czytałam kilka razy, a zawsze powracam do niej z jednaką przyjemnością. Jest to z niewysłowionym wdziękiem, z finezją a zarazem z prostotą opowiedziana historja miłości, powziętej przez dziecko, a żywionej przez całą młodość i aż do dziś, dla nieznanego sobie kraju. Miłości długo marzonej tylko i śnionej, a w końcu w wieku męskim zrealizowanej tak pięknie i owocnie jak rzadko kiedy realizuje się na tym świecie miłość wyimaginowana. Trudno o skupienie na 40 stroniczkach większego ładunku romantyzmu, fantastyki uczucia tajemniczego jak egzotyczna przygoda, a naiwnego i czułego jak uśmiech dziecka i egzaltacja młodzieńca. Trudno też o bardziej czarującą ilustrację zapoznanego, a tak właściwego każdemu pełnemu człowiekowi zjawiska duchowego, jakiem jest posiadanie wielu ojczyzn, z których każda odpowiada jakiejś dziedzinie naszego wnętrza, i które łączą się wszystkie w miłości kraju rodzinnego. Bo Beneszić, który jako uczniak mistycznie zakochał się w Polsce, jest z krwi i kości chorwacki, ale jest i nasz, polski.

Po bytności w Jugosławji, w której ja się znów z kolei potrosze zakochałam, i po przeczytaniu serdecznych wynurzeń Beneszića, z dziwnem i dwoistem uczuciem zabierałam się do Biblioteki Jugosłowiańskiej. Chciało się w niej znaleźć utwory sztuki o znaczeniu wiekopomnem i ogólnoludzkiem i nie dowierzało się takiej możliwości. A jeśli są to swego rodzaju arcydzieła, tyle że niedość ocenione przez świat, to jak znaleźć klucz do ich piękna? Jak ma z nich powstać radość estetyczna bez tego zasobu asocjacyj historycznych lub wspomnieniowych, w jakie obrośnięte są wszystkie wielkie dzieła literatury? Bez tych, wypływających ze znajomości danej cywilizacji, skojarzeń pozornie ubocznych, a w istocie stanowiących składową część odczuwania piękności artystycznej. W końcu, bojąc się rozczarowania, zaczęłam czytać z pewną dozą życzliwego „minimalizmu“, w skromnej nadziei, że jeśli nie znajdę tej doniosłej wartości artystycznej, dla której odczucia wystarcza najpowszechniejsze doświadczenie cywilizacyjne i psychologiczne, to w każdym razie rozszerzę i pogłębię moje wiadomości o narodzie, co był w dziejach swych tak męczeńsko nieszczęśliwy i o kraju, którego powab olśniewa do ekstazy. I rzeczywiście sześć dotychczasowych tomów „Biblioteki Jugosłowiańskiej“ [1] przynoszą pod tym względem tak wiele, że gdy prócz tego trafiamy w nich na piękność artystyczną, pozwalającą zapominać, że czytamy rzeczy ciekawe przedewszystkiem przez koloryt lokalny, i pozwalającą zatopić się, bodaj na mgnienie, w sercu wszechrzeczy, ku czemu każda prawdziwa sztuka nas wiedzie, — cóż więcej mamy wymagać, aby orzec, że przedsięwzięcie Beneszića jest udane, potrzebne i cenne.

Przechodząc do szczegółów, należy podkreślić skromną, ale wystarczającą estetykę tego wydawnictwa, staranność przekładów, zaledwie gdzieniegdzie nastręczających wątpliwości z punktu widzenia polszczyzny, wreszcie — skrupulatność i umiejętność w podaniu tej „biblioteki jugosłowiańskiej“ polskiemu czytelnikowi.

Doskonałe przedmowy i wstępy nietylko wprowadzają nas w dzieje narodu i piśmiennictwa, nietylko wykrywają sumiennie związki tego piśmiennictwa z kulturą literacką zachodniej Europy, ale wtajemniczają nas nadto w malowniczy świat charakterów i obyczajów, z którego ta swoista literatura wyrosła. W ten sposób przeciętny czytelnik otrzymuje tę konieczną dozę wiedzy o Jugosławji, którą w stosunku do innych sławniejszych ognisk wielkiej literatury w pewnym przynajmniej stopniu posiadamy, a bez której tylko największe dzieła sztuki mogą do nas w pełni przemawiać. Z przedmów tych, pisanych przez najświetniejsze pióra jugosłowiańskie (jak Vojeslav Molè, dr. Mihovil Kombol, dr. Milutin Cihlar-Nehajev) wyróżniają się przepysznym temperamentem pisarskim wstępne essaye, a raczej impresje literackie Branka Lazarevića [2]. Nie dają tyle materjału naukowego, co inne, ale za to wzniecają silne zainteresowanie uczuciowe omawianemi utworami.

W wyborze dzieł kierowano się, jak dotąd, chronologją (czy jak kto woli — historyzmem) i pewnego rodzaju ideą regjonalną. Otrzymaliśmy więc dzieła, pisane począwszy od XVI wieku do roku 1917, i powstałe w łonie czterech ognisk narodowych, składających się na dzisiejsze państwo jugosłowiańskie. Sądząc z przedmów mamy tu do czynienia z utworami najbardziej charakterystycznemi i wartościowemi, najbardziej też popularnemi w swej ojczyźnie, oczywiście poza skarbem serbskich pieśni ludowych, których „Biblioteka jugosłowiańska“ dotąd jeszcze nie objęła.

Literaturę chorwacką reprezentuje oczywiście Dubrownik. Dubrownik, napewno jedno z piękniejszych miast na świecie, nie znał, jak wiadomo, jarzma tureckiego, stanowił przez kilka stuleci nieodległą republikę, wzorowaną na mieszczańskich republikach włoskich, pełną tradycyj dobrego smaku i wysokiej kultury. On też obdarzył krwawiącą w ciągłych walkach z najazdem, dziczejącą w niewoli resztę swej ojczyzny najwcześniejszemi pomnikami piśmiennictwa o charakterze nawskroś europejskim. Z tego dawniejszego dorobku Biblioteka Beneszića daje nam trzy poetyckie utwory: Andrija Czubranovića „maskeratę“ karnawałową p. t. *Cyganka* r. 1527, oraz Ivana Gundulića pastorałkę *Dubravka* i znanego w wielu krajach Europy *Osmana*, utwory powstałe w początku XVII wieku. *Cyganka* i *Dubravka* wskazują na silne koneksje z ówczesną liryczną i liryczno-dramatyczną literaturą włoską. *Cyganka* jest rozdzieloną na poszczególne wróżby, w miarę żartobliwą, w miarę sentymentalną pieśnią karnawałowej galanterji wobec dam, lub może zamaskowanem w ten sposób wyznaniem nieodwzajemnionej miłości. Ten trochę retoryczny utwór ma wartość raczej dokumentu, jednak pewien realizm w potraktowaniu postaci cygańskiej wróżbiarki zaprawia go wdziękiem i ciepłem artystycznem. Tematem udramatyzowanej *Dubravki* są igrzyska ludowe na cześć wolności Dubrownika. Intryga, rozgrywająca się między pasterzami a wilami — nimfami słowiańskiemi — jest tylko pretekstem dla wyrażenia namiętnej pochwały uczucia godności i wolności. Wierszowana sielanka włoskiego pokroju przeniknięta tu została właściwym Gundulićowi tragicznym duchem religijno-patrjotycznym. *Dubravkę* grano podczas kongresu Pen-Clubów w Dubrowniku (r. 1933) pod gołem niebem, przed pałacem Rzeczypospolitej Dubrownickiej.

Osman nie potrzebuje rekomendacji, gdyż jest utworem w dziejach literatury powszechnej znanym i nieraz był omawiany. Nie potrzeba przypominać, że dla nas Polaków specjalnie zajmującą stroną tego utworu jest jego temat, oparty w tak znacznej części na motywie polskich wojen z Turkami. Ten ogromny poemat w 20tu pieśniach, wzorowany poniekąd na *Jerozolimie Wyzwolonej*, a u nas przypominający swym układem cośkolwiek *Beniowskiego*, nie stoi oczywiście na poziomie takich, ówczesnych albo wcześniejszych, literatur świata jak francuska, hiszpańska czy też włoska. Może nawet nie na takim poziomie jak najlepsze rzeczy polskie z wieku XVI. Napewno jednak nie ustępuje ogółowi polskich utworów tego wieku, a na ile mi się zdaje, przerasta znacznie naszą literaturę XVII wieku, przynajmniej tę, która dotychczas jest znana. Nastręcza się oczywiście porównanie z *Wojną Chocimską* Potockiego, ponieważ i temat i czas powstania są mniej więcej te same. Poemat Wacława Potockiego jest, rzecz prosta, wierniejszy historycznie, ale poza znawcami i szperaczami ten ciężki utwór nie może już dziś być przez nikogo czytany bez przymusu. Tymczasem *Osman* zainteresuje, miejscami zachwyci, każdego przeciętnego miłośnika literatury, a i znawca będzie się w nim niejedną pieśnią delektował. Jest to dzieło niepośledniego natchnienia, lotne i ważkie zarazem, pełne wdzięku i siły, poważnie mądre i wzniośle naiwne. Wolny zupełnie od nieuniknionego w owym czasie balastu konwencyj pseudoklasycznych (tak przytłaczających poemat Po-

[1] Wkrótce ukażą się następne wraz z opracowanym przez Beneszića podręcznikiem do nauki języka serbo-chorwackiego.

[2] Znanego dobrze warszawianom b. posła Jugosławji w Polsce.

W GÓRACH

Kto tu nie czytał w księdze granitowej,
Rozłożonej skałami: Tak właśnie stać trzeba,
Pokornie jako jodła pod dłoniami nieba,
A wysoko nad zgiełkiem szczytem dumnej głowy.
Kto się tu nie nauczył: Doliną łagodną
Dolinieć, trawą cichnąć i szeptać źródlanie,
A jednak wbrew przemocy — patrzeć w wiek swój chłodno
I zastygać w uparte, przepaściste granie.
Kto nie ukląkł przed owcą i sosną i słońcem
I nie rozlał się rzeką, nie rozkwitł na łące —

Niech wraca. Zachód gaśnie nad zgliszczami dnia.
Już czas. Orkiestra tango w restauracji gra.
Nadeszły już gazety, zeszli się znajomi,
Wieczór sprzedaje plotki — żebrak niewidomy.
Niedługo noc zaściele łóżko, sypiąc piach
Natrętnych, dokuczliwych gwiazd —
Nad głową cichy dach
I czas.

Niech odpoczywa. Niechaj snu nikt nie zakłóci,
Ale niech tu nie wraca. Niech nigdy nie wróci!

WOJCIECH BĄK

tockiego) *Osman* tchnie już realizmem i bezpośredniością o tyle późniejszego romantyzmu. Szkoda, że rozmiary artykułu nie pozwalają mi na cytaty i na bardziej szczegółowy przegląd uroków tego dzieła, jego plastyki, trafności psychologicznej (zwłaszcza w najlepszej artystycznie postaci młodego Osmana), rycerskiej szlachetności w odmalowaniu wrogów, niepodejrzanej piękności lirycznych i filozoficznych wstępów do każdej pieśni. Mój sąd jest naturalnie powierzchowny i subjektywny i mógłby być pogłębiony lub nawet skorygowany jedynie po przyswojeniu sobie *Osmana* w oryginale i przy lepszej znajomości literatur XVII-go wieku. Tak czy owak, nie ulega zdaje się wątpliwości, że niebylejaką, ba, co tu dużo gadać, zgoła niepospolitą kulturę duchową i literacką musiał mieć ten dubrownicki pan, którego wdzięczny pomnik na starożytnym rynku rodzinnego miasta obsiadają i, niestety, zabrudzają sympatyczne gołębie.

Ostatnim w Bibliotece Beneszića przedstawicielem niewątpliwie najbogatszej i najcenniejszej literatury chorwackiej jest Ivan Mażuranić. Należy już do XIX-go wieku, do czasów późnoromantycznych. Osiągnął w życiu zewnętrznem większość tego, co nazywają chwałą świata. Syn chorwackiego kamieniarza, z wychowania i wykształcenia europejczyk i humanista był kanclerzem i banem, „ludowym banem" autonomicznej Chorwacji, a jego poemat: *Śmierć Smail-Agi Czengića* „zbłądził pod strzechy" i, jak utrzymuje przedmowa do tego utworu, stał się zbiorem cytat potocznych. W życiu wewnętrznem Mażuranić — rzadki przykład kontemplacyjnego filozofa w roli męża stanu — osiągnął godną podziwu głębię i czystość moralnego poglądu na świat. Tak przynajmniej wnioskować można z jego charakterystyki przez Nehajeva w przedmowie do *Smaila-Agi*. Cytowane tam formuły mądrości politycznej, a razem ludzkiej (co tak rzadko chodzi w parze) Mażuranića mogłyby być wybite złotemi literami na frontach gmachów publicznych każdego rządu i każdego narodu. Jako poetę Jugosłowianie chcą go uważać raczej za klasyka, uwzględniającego wkład poezji ludowej do literatury. Jednak jego *Śmierć Smail-Agi* pełna jest nastroju bajronicznego i przypomina bardzo tego rodzaju młodzieńcze utwory Mickiewicza i Słowackiego, a także *Marję* Malczewskiego. Może to tłumacz polski (Antoni Bogusławski), szukając wzorów odpowiedniego języka nadał poematowi taki charakter?

W egzotyczny świat Czarnogóry wprowadza nas twórczość Njegosza. Petar II Petrović Njegosz, książęcego rodu polityczny i kościelny (prawosławny) władyka swego plemienia jest współcześnikiem Mażuranića. Ten mnich, dyplomata, wódz i poeta XIX-go wieku, na portrecie i z twarzy i ze stroju podobny jest do Stefana Batorego. Przełożony obecnie na język polski *Górski wieniec* uważany jest za najlepszy z jego licznych utworów. Mamy tu do czynienia z formalnie tylko udramatyzowanym poematem epicko-liryczno-tragicznym o wielkim stylu pisarskim. Utwór ten aż kipi od żywiołowych uczuć nacjonalnych: miłości, nienawiści i zemsty. Przenikający go patos dziejowy sprawił, że dzieło to stało się najdoskonalszym wyrazem cierpienia i tęsknoty wszystkich uciemiężonych narodów południowo-słowiańskich. Lecz, jak subtelnie zauważa Branko Lazarević, owe to cechy uczyniły Njegosza tylko namiętnie kochanym poetą narodowym, natomiast wielkim poetą i człowiekiem czyni go co innego, to mianowicie, że potrafił niekiedy wznieść się ponad interesy i namiętności narodu i środowiska, w sferę filozofji bardziej bezinteresownej, do najwyższych zagadnień etycznych człowieczeństwa. W samej rzeczy jest w tym *Górskim wieńcu* monolog władyki Danila i dwie wypowiedzi igumena Stepana, mogące bez mała stanąć obok takich tworów literatury światowej jak monolog Hamleta.

W polskiej przedmowie do *Górskiego wieńca* autor (Henryk Batowski) stwierdza, że ten dramat historyczny (temat jest wzięty z XVII wieku) był tłumaczony na dziesięć języków europejskich i wyraża zdziwienie dlaczego dotąd nie zainteresowała się nim Polska. Sądzę, że mogły na to wpłynąć różne przyczyny, także i nasz zastój kulturalny w dobie niewoli. Napewno jednak działała tu i pewna specjalna okoliczność. Nie zapominajmy, że Serbja i Czarnogórze bardzo wcześnie, w przeciwieństwie do Chorwacji, odwróciły się uczuciowo od Europy i Polski i zaczęły ciążyć zarówno kulturalnie jak politycznie do Rosji. Jużcić stało się to dlatego, że Polska siłą rzeczy musiała zawieść ich nadzieję na pomoc w zrzuceniu jarzma tureckiego i że stała się z koleі wypadków, bodaj teoretycznym, sprzymierzeńcem Turcji przeciwko świeżo wyrosłemu, znacznie groźniejszemu wrogowi — Rosji. Fakt jednak faktem, że już od czasów Piotra Wielkiego władyka cetyński pobierał pensję od rządu rosyjskiego, że ówże sam Petar Njegosz wielbił Rosję i szukał w niej oparcia i że to wszystko nie mogło w ówczesnych stosunkach sprzyjać zbliżeniu kulturalnemu.

Świetnym przedstawicielem współczesnej powieści serbskiej jest Borisav Stanković ze swą *Nieczystą krwią*. Stanković urodził się w 1876, umarł w 1927. Lazarević nazywa go „ten dziki i wielki barbarzyńca, pijany talentem". *Nieczysta krew* przypomina swoim realizmem utwory Zoli i Lemonniera, tylko bez ich epickiego spokoju. Jest raczej dynamiczno-liryczna. „Bagaż" umysłowy i kulturalny autora zdaje się być niewielki, szwankuje również faktura powieści. Za to siła ekspresji uczuć, plastyka opisu, trafność i bogactwo spostrzeżeń i „postawienie" charakterów czy sytuacyj — nie pozostawiają nic do życzenia. Powieść czyta się w niesłabnącem napięciu, mieni się blaskami południa i wschodu, wre żarem ponurych namiętności.

W zupełnie inny klimat wprowadza nas słoweński Ivan Cankar, rówieśnik Stankovića, zmarły w r. 1918. Syn wiejskiego krawca, wychowany w Lublanie i Wiedniu w typowem środowisku ówczesnej inteligencji miejskiej, był też nieodrodnem dzieckiem kultury współczesnego wielkiego miasta. W przeciwieństwie do takich pisarzy jak Gundulić, Mażuranić, Njegosz, czy Stanković, którym okoliczności pozwoliły mimo wszystko żyć pełnią indywidualnego życia, Cankar żyje i umiera, borykając się bezskutecznie z nędzą i ciężkiemi warunkami egzystencji, a i życie jego i twórczość mogłyby, zda się, służyć za przykład tezy socjalistycznej, że człowiek jest tylko wytworem stosunków społeczno-gospodarczych. Jego krótkie nowele i aby tak powiedzieć preludja literackie są anemiczne, gorączkowo-nerwowe, gorzkie i raczej przeczulone niż uczuciowe, akurat takie jak życie współczesnych wielkich miast. Tchną liryzmem, nastrojem i gryzącą satyrą społeczną. Ożywia je i ozłaca nie doktryna socjalistyczna, którą w życiu wyznawał, ale to, co Taine nazywa „le sentiment socialiste". Przypuszczam że z łatwością możnaby tu ustalić wpływy i zbieżności z współczesnemi kierunkami literatury europejskiej, które u nas wyraziły się w niektórych utworach t. zw. „Młodej Polski".

Na Cankarze kończy się dotychczasowy zbiór dzieł „Biblioteki Jugosłowiańskiej". Czemkolwiek są te dzieła same w sobie, wszystkie dają przedsmak tego, czem mogłaby być literatura południowosłowiańska, gdyby tragizm dziejów nie zacieśnił jej, podobnie jak zacieśnił był naszą, do lokalnych spraw patrjotycznych. I wszystkie budzą nadzieję że piśmiennictwo Chorwatów, Serbów i Słoweńców odegra jeszcze kiedyś, ufam że razem z naszem, taką rolę w dziejach literatury świata, jaką odegrała już w swoim czasie wielka literatura rosyjska.

Na zakończenie wypada dodać, że współcześnie z ukazywaniem się tomów „Biblioteki Jugosłowiańskiej" wyszło w Pradze po polsku dzieło Konstantego Wiskowatego p. t. *Pogłosy historji Polski w epice jugosłowiańskiej*. Czytelnik polski znajdzie tam niesłychanie bogaty i cenny materjał, obrazujący dzieje wpływów, jakie wywarły na jugosłowiańską pieśń ludową polskie bitwy pod Warną, pod Chocimem i pod Wiedniem.

Jak wiadomo, my również wykorzystywaliśmy artystycznie historję Jugosławji w cennej twórczości powieściowej Teodora Tomasza Jeża (Z. Miłkowskiego), co jako zakład wzajemnego pobratymstwa kulturalnego nie od rzeczy tu będzie naostatek przypomnieć.

MARJA DĄBROWSKA

BAŚŃ O SAMYM SOBIE

Motto: Baśń o samym sobie, ta lub inna — czyż nie jest to typ współczesnego psychicznego życia?

Nadejdzie z nas lub z poza nas coś, co nas porwie, przeinaczy, ukaże nam własną istotę, powoła na tron nieznanego królestwa.

Brzozowski: *Legenda Młodej Polski.*

Trudno mi jest pisać o powieści Peipera[1] a to ze względu na politykę literacką. Jestem naturalnym sojusznikiem każdego, kto wyłamuje się spod dyktatu dwóch głównych ośrodków opinii i kultury literackiej w Polsce: t. zw. Skamandrytów i komunistów; i prócz tego już z dotychczasowych głosów prasy o tej powieści wnioskuję, że ostry sąd o niej, choć jest słuszny, jednak jest podyktowany mylnymi i złośliwymi motywami. Jak zwykle u nas, sądzi się bardziej samego autora niż dzieło. Co prawda w tym wypadku autor i swoją rolą w literaturze i swoim dziełem sam do tego prowokuje.

Peiper, ojciec t. zw. Awangardy poetyckiej, teoretyk poezji (kodeks Awangardy w jego zbiorze artykułów *Tędy),* dotychczas próbował poezji i dramatów, ale powieścią się nie parał. Otóż najpospolitsze jest zdanie o Peiperze i to się najchętniej wygłasza, że on jest znakomitym teoretykiem ale złym poetą, czy wogóle twórcą. Przeciwstawienie: teoria-praktyka, jest takie łatwe. Jednak ośmielam się twierdzić, że rzecz ma się inaczej: Peiper jest złym teoretykiem i o ile jest takim, o tyle także jego twórczość szwankuje. Nie będę próbował przeprowadzić dowodu na ten wpływ wzajemny i na to „o tyle, o ile". Jego teorie dotyczące pisania wierszy są mylne i błahostkowe, a przecież wywarły duże wrażenie, mają swoich wyznawców. Jest w tym dużo polityki: chce być Awangarda, chce mieć swego ojca, swoją tradycję. Rzeczywiście Peiper przywiózł z sobą do Polski kilka nowinek formalnych, które nieukom zaimponowały (o metaforze np.), oraz parę sekretów na odróżnienie się od tych, co pierwsi dorwali się do sławy lirycznej (Skamandryci-„kataryniarze"). Ale ciż sami awangardziści, potrzebując Peipera na ojca teoretyka, już nie potrzebują go jako kolegi-praktyka i nie uznają jego poezji, i to tym śmielej, im więcej który we własne piórka porasta. My, prawdziwi poeci — powiadają — a on nie. Niech pisze recenzje, zwłaszcza o nas, ale nie utwory. Tak już zawczasu zaklasyfikowano go według dawnych wzorów historyczno-literackich: Boileau, Lessing, Brodziński.

A on uparł się i nie chce. Pokazał język i wrogom i przyjaciołom i pisze dalej — tworzy. Aby zakończyć z epoką liryczną, wydał zbiór swoich utworów i napisał do nich sławną przedmowę, w której oświadczył, że takich poezyj jeszcze na świecie nie było, że on nigdy lepszych nie czytał i t. d. Od Skamandrytów tym się odróżnił, że gdy oni dają słowo honoru co do wartości cudzych utworów, on stawia słowo honoru na samego siebie, — no bo człowiek może znać tylko samego siebie. Wziął — rozmyślnie — rekord megalomanii, ale przypuszczam, że mu ją podyktowała pewna rozpacz.

Taki akt megalomanii trochę obowiązuje. Otóż jest powieść, rzucona dumnie w świat. Tom pierwszy dopiero. Macie, a gwiżdżę na wasze zdanie. Bo jestem genialny i znam się na tym sto razy lepiej od was. Nie chcę się tylko fatygować i zbijać was teoretycznie. *Quos ego...*

Więc nic dziwnego, że autor — o ile się rysuje także w tym dziele — musi być tematem recenzji na równi z dziełem.

Trudno, nie mogę odmówić Peiperowi praw twórczych. Jego twórcza kariera — czy mu się uda i co mu się uda — interesuje mnie bardziej od jego teoryj, które są marne, choć odegrały swą pedagogiczną rolę. *Casus* Peiper — to jest autor bardzo źle pokierowany, i to w dodatku taki, który sam siebie źle pokierował. Jego wiersze są dla mnie przede wszystkim nieczytelne, niezrozumiałe, a ponieważ jego zadowalają, to jest w moich oczach jego pierwsze *minus. Minus* — że nie widzi odskoku między swoją, rzekomą czy prawdziwą, wizją a jej wyrazem napisanym. I upiera się przy tym, że tak ma być i że to jest świetne. Jego dramaty są zawikłane, subtelne, ale cienkie i bez wagi (przynajmniej ja jej nie czuję). Ojciec Awangardy przybywa i nie rzuca żadnej ciężkiej bomby w przestarzałą literaturę, puszcza ptaszki i małe motorki. Robi sobie na boku. Może to nowy wzór pionierstwa literackiego?

O jego powieści zaś da się bilansowo tyle powiedzieć: Jest oryginalnym stylem napisana, są w niej rzeczy delikatne, dobre obserwacje psychologiczne, intelektualizm tej powieści jest na poziomie wysokim choć nie najwyższym, ale na ogół biorąc znowu za cienka (nie objętością, 389 stronic), bez temperamentu i bez — awangardy, to znaczy, że jest to powieść normalna. Właściwie ta normalność nie byłaby zarzutem, gdyby nie to, że od ojca Awangardy możnaby się spodziewać jakiejś zmiany, poprawy w zwyczajach dzisiejszej polskiej powieści normalnej, a tego nie ma. A nie chodzi mi tu o nowości zewnętrzne, lecz o coś, co niebawem wyłuszczę.

Pod względem zewnętrznym powieść Peipera należy do t. zw. powieści rozwojowych, à la *Jan Krzysztof* Rollanda, a z dawnych *Wilhelm Meister* Goethego, z naszych *Dębina* Brzozowskiego. Pokazuje się bohatera od ławy szkolnej, jego fazy rozwoju, jego błędy, walki, ugrzęźnięcia i wybrnięcia, wszystko na szerszym lub węższym tle epickim. Oczywiście przyjdą jeszcze tomy dalsze. Jest to zarazem powieść wpół autobiograficzna, taka jak świeże powieści Zegadłowicza, Parandowskiego, Otwinowskiego, jakich mnóstwo płodzą zwłaszcza kobiety. Krytyk ma z takimi powieściami kłopot, ponieważ nie wolno mu identyfikować bohatera z autorem, powinna go obchodzić tylko fikcja powieściowa, a jednak kwestia tej identyczności rzuca się w oczy na każdym kroku i niedyskrecje autorskie wywołują też niedyskrecje krytyka. Po głosicielu autonomii utworów poetyckich trudno było spodziewać się takiego prostego odpisywactwa życia, jakie praktykują nasze piękne i sławne panie piszące. Mniemałem, że autonaturalizm, że modny autentyzm, zamaskowane pamiętnikarstwo, będą obce autorowi *Nowych ust*, że on jeden może jakoś inaczej rozwiąże *kwestię materiału*. Autor musi czerpać z czegoś, przede wszystkim zaś z siebie, ze swoich przeżyć, myśli, doświadczeń, ale stosunek tworzywa do tworu może być bezpośredni, odpisywacki, albo pośredni, przetwórczy, równoległy i obcy, może to się odbywać w trybie *indicativus, coniunctivus, conditionalis*, nawet *imperativus*, przy czym *indicativus* to stopień najniższy — proste stwierdzenia, fotografia, i to bardzo a bardzo retuszowana. Nie mogę tutaj rozwinąć szerzej i wyjaśnić tych napomknień, dość że kapitalne zagadnienie stosunku autora do źródeł swej twórczości, zagadnienie o znaczeniu zarówno etycznym, intelektualnym, socjalnym jak estetycznym, nie zostało przez Peipera nawet postawione. Nie o to chodzi, by w powieści zawierał się jakiś osobny traktat o tym, broń Boże, lecz żeby się ten nowy stosunek w samej chemii powieściowej wyczuwało.

Swego czasu (w *Walce o treść*) podobny zarzut postawiłem Witkiewiczowi co do jego *Pożegnania jesieni*, lecz odpowiedział mi impertynencjami. A jednak proces ten, który wytoczyłem powieści polskiej, sięga czasów jeszcze Młodej Polski (kto chce, może to stwierdzić w moim *Czynie i słowie*). Chodzi n. p. o kwestię *solidarności autora z bohaterem*. Zwykle tak się dzieje, że autor, aby zatrzeć ślady za sobą, krytykuje swego bohatera, sztucznie go objektywizuje, n. p. za pomocą ironii. Pisarki powieściujące nawet nie czują potrzeby tego alibi, pisarze są wstydliwsi. Ale od czasów *Flisa* Muellera do powieści Peipera *Ma lat 22* nic się pod tym względem nie zmieniło. Awangarda wogóle, ilekroć staje przed istotnymi zagadnieniami literackimi a nie bawidełkami, okazuje się dziecinną uzurpatorką swej nazwy.

Juliusz Ewski, bohater powieści Peipera, młodzieniec studiujący w Krakowie przedwojennym, należący do „Strzelca", jest sobie — sobie, nam mniej, — bardzo zdolnym, miewa myśli i spostrzeżenia, jednak nie takie, jakich n. p. Żeromski pożycza wszystkim swoim bohaterom ze swoich zapasów, lecz specjalnie swoje, nawet je zapisuje, przywiązuje do nich dużą wagę, jakby się przygotowywał do kariery literackiej lub naukowej, choć autor o tym jeszcze nie mówi. Tworzy własną teorię snów, polemizuje z freudyzmem, — którego, nawiasem mówiąc, nie zna. Miota nim różnoraka ambicja. Ale na zewnątrz jest skromny, nawet trwożliwy, grzeczny chłopczyna. Aby go w tej elastycznej równowadze charakteru utrzymać, autor asekuruje go pewnym rysem autokrytycyzmu: Julek podpatruje sam siebie, poskramia się, nawet obniża się w swoich oczach, dostosowuje się do otoczenia (n. p. str. 150, 188, 190, 207). Jak w szkole miał z przedmiotów celująco a z obyczajów chwalebnie, tak i w życiu jest wzorowym uczniem. Takie charaktery, które jednak gdzieś i kiedyś łamią swoją prostą linię, są trudniejsze do opisania niż urwipołcie i żywiołowcy a priori. Lecz wspomniany autokrytycyzm Julka nie świadczy o autokrytycyzmie u jego autora. Za mało w nim prawdy; to nie rys charakterystyczny, lecz tylko jeszcze jeden i to najbardziej wyrafinowany odcień pychy, już przez autora niezamierzonej. Julku, Juleczku. Pieści swego bohatera, ale i pieści się z nim. Utrzymuje go długo w stanie niewinności, dzieciństwa. Nadaje to stosunkowi autora do bohatera cechę dużej intymności, która się udziela czytelnikowi, ale też i wywołuje zażenowanie czyli wrażenie, jakbyśmy asystowali jakimś czułościom, których-śmy widzieć nie powinni. Jest to stosunek miło sny, który jednak nie jest stosunkiem twórczym, choć jest o krok od prawdziwej twórczości.

Aby przyłożyć tu miarę. przypomnijmy sobie podobne wrażenia, otrzymywane w czasie lektury powieści Żeromskiego. Były to również wtajemniczenia, ale wkradające się nam do serca, snadź jego bohaterowie byli nam sympatyczniejsi. Julka nie umiał Peiper zrobić sympatycznym, ani też, przeciąwszy pępowinę między nim a sobą, postawić go po rzeźbiarsku, na chłodno, bryłowato i objektywnie. Nawet w powieści Dąbrowolskiej *Miłość i praca*, gdzie zaszła podobna fizjologia twórcza jak u Peipera, jednak wynik jest lepszy, oddarcie duszy autorki od bohaterki jest żywsze, powiem nawet: krwawsze, jej Klementyna zostaje trochę zmasakrowana. U Peipera na dnie pozostaje samozadowolenie, sytość, spokój ale nie ten po burzy.

Julek ma przejścia, pokusy, przykrości, na razie jednak, w I tomie, bóg-autor urządził mu dość gładkie życie, czyniąc go bogatym, ładnym i zdolnym. Przejścia jego polegają na tym, że się wciąż od życia uczy, obserwuje i wyciąga wnioski, a wnioski te owijają go w kokon pychy. Charakterystyczna jego reakcja: już gdy miał pierwszą pollucję, był „przekonany, że stało się tu coś, co się nie stało nigdy nikomu... i by z tego niezwykłego zjawiska mogła skorzystać nauka, postanowił powiadomić o nim któregoś z uczonych". Bo Julek jest oryginałem, wyjątkowcem a priori, najpierw odkrywa Ameryki już odkryte, a kiedyś potem będzie odkrywał A-

[1] TADEUSZ PEIPER: *Ma lat 22.* Powieść (Z serii „Poprzez lata"). Kraków 1936. Koło Wydawnicze „Teraz".

meryki rzeczywiste. Już od razu zjawia się w nim żywiołowa wola, żeby być samym sobą, mieć „własną prawdę“ — no chyba bardziej „własną“ niż „prawdę“. W niezbyt obfitym splocie wypadków powieści ten nerw wyraża się najsilniej, i tu jest nawet rozmach, temperament. Wyjątki z pamiętnika Julka na ten temat są ciekawe, a wiersz o zburzeniu obcych bogów w duszy Julka jest najlepszym z wierszy Peipera („klnę co było we mnie a nie było moje“). Gdy chodzi o kochane „ja“ Juleczka, Peiper staje się olbrzymem. Ale na razie Julek jest *tabula rasa*, jedwabnym workiem na treści. Młodzieniec nie tyle faustowski ile Peer-Gyntowski, bo szuka siebie. Pisze: „Nie ma we mnie wątpienia, lecz czekanie“. „Jeśli dotąd nie znalazłem pierwszego twierdzenia, które by było moje, moje własne, to może dlatego, że szukam go na błędnej drodze“. Juleczek boi się nawet książek czytać, aby mu nie zamąciły jego „ja“.

Jest to właściwie kompleks młodopolski, liberalistyczny, choć się i dziś u nas trafia. Niby że należy odkryć jakąś zasadę swego „ja“ i potem tylko według niej postępować lub rozwijać ją jak nici ze znalezionego kłębka. Mógłbym wyliczyć, ilu polskich autorów ulega tej doktrynie. Julek pisze dalej: „Tyle przeszkód sprawiały mi przeszkody wewnętrzne (choćby zajęcia uniwersyteckie) gdyż zostawiały mi mało czasu do rozmyślań! A jednak owe przeszkody „zewnętrzne“ nie są wcale zewnętrznymi; należą do samych praw życia; są składnikiem życia. Nie powinny one przeszkadzać moim poszukiwaniom, lecz raczej pomagać...“ Więc Julek czuje, że „ja“ buduje się dopiero z życia, ale traktuje siebie od razu już w tak młodym wieku jako artystę, który z wypadków życia ma zrobić pomnik — ku uświetnieniu samego siebie.

Świat jako materiał jaźni — to jest idea pierwotnie fichteańska, właściwie odwieczna, lecz jakże tu mimowoli skarykaturowana. Został z niej maniacki egoizm.

O sprawy chodzi, nie o „ja“. „Ja“ — oczywiście. Lecz „ja“ może być dopiero rezultatem walk, katastrof, błądzeń, dążenia do celów szerszych i nietylko własnych. „Ja“ jest ramą, formą, jest osadem *po*. Ale „ja“ *przed?* „Ja“ u początku, nie u końca? To pedanteria albo nieporozumienie, czy niezrozumienie. Obwiniam tu Julka, albo pośrednio jego autora, za to, że mu takiego bzika w kolebce zaszczepił. Jak z tego wybrnie, Julek i Peiper?

Dotychczasowe przejścia Julka rozgrywają się na tle życia organizacyjnego — należy do „Strzelca“ i zadaje się z socjalistami, oraz erotycznego. Co do pierwszych, to pokazuje się, że Julek nie umie nałamać się do dyscypliny, mimo dobrej woli, ani na serio wziąć socjalizmu. Materiał, który tu nam autor daje, jest mniej cenny jako powieść, ile raczej jako przyczynek do dziejów przedwojennego Krakowa i jego atmosfery pełnej przeczuć historycznych. Niezbyt twórczo i raczej niemrawo przeżywa Julek swoje przygody erotyczne. Wstydliwy i skromny, nie korzysta ze sposobności, których mu dostarczają kobiety, zakochane w jego piękności, no i chyba także majątku, o czym autor nie wspomina. Zresztą te babsko-towarzyskie epizody rozbabruje Peiper z karygodną satysfakcją. W którejś krytyce czytałem urągania z powodu ascetyzmu Julka. Ale niesłusznie, nie trzeba go mierzyć dzisiejszymi zwyczajami. To przecież Kraków przedwojenny, w którym Wincenty Lutosławski zakładał Elsów, odbierał śluby czystości, i taki Kraków, a z nim Galicja, poprzez Julka żyje w powieści Peipera. Ale że też Julek nie natrafił na ślady Zielonego Balonika w tym mieście, to dziwne; takie zetknięcie skomplikowałoby przecież dialektykę jego charakteru i dałoby przedsmak nowych czasów.

Przy końcu dzieje się coś niespodzianego: rodzina Julka, dotąd ukryta, wychodzi na widownię, bracia, matka, jej nowy adorator, konflikty majątkowo-rodzinne, brzydkie lecz bardzo realne. Tu autor porzuca psychologizowanie, opowiada, i to jest interesujące, dramatyczne. Tegośmy się po Julku nie spodziewali: kradnie matce pieniądze, co prawda swoje własne, i wyjeżdża do Paryża, do którego nagle zatęsknił. A jednak robi to wrażenie takie, jakby uciekał od Strzelca w przededniu wojny. Robi to, co niegdyś wielcy poeci polscy. Widzimy go wśród tych zajść z bardzo daleka, ale z bliska mieliśmy go już dosyć.

Jeszcze raz trzeba podkreślić wysokie zalety stylistyczne tej powieści. Peiper ma prozę jasną i elegancką, formułuje dobitnie, i także w opisach rzeczy, gestów, przyrody jest naprawdę wynalazczy. Przesadne są jednak opisy stanów duchowych w związku ze stanami somatycznymi (cielesnymi); pod tym względem czasem przypomina Kadena Bandrowskiego. Znać na tym lekturę dzieł przyrodniczych z czasów Darwina, Mossa. Szczególnie grdyka jest u Peipera w częstej robocie. Niedawno, odpowiadając na ankietę *Okolicy Poetów:* Jak piszę wiersz? opisał proces natchnienia, zwłaszcza pod względem somatycznym, i grdyki też nie oszczędził. Pamiętam jego wiersz, w którym język wskutek zmęczenia spada mu w pięty. Ten gatunek obserwacji nie przemawia mi do przekonania. Lepsze są natomiast opisy urbanistyczne, Kraków mógłby choćby już za nie dać autorowi miejską nagrodę. Opis marsza strzelców za miasto jest też bardzo dobry i pod względem formy bardzo ciekawy, bo zdynamizowany rozmyślaniami i dialogiem i zajściami dramatycznymi. Nie obca natura roztacza się przed nami, malowana kawałek po kawałku, ale jej opis się przeplata ze zdarzeniami, wynika z nich jakby ubocznie. N. p. gdy strzelcy przechodzą przez przedmieście, jak na to patrzy ludność, co o tym myśli Julek i t. p. Całkiem według wymagań Lessingowskich w *Laokoonie*. Wogóle zaś niebanalne przeplatanie dialogów procesami myśli (sceny u szewca), czasami zaś wprost apostrofy autora do Julka — to są niespotykane dziś chwyty powieściowe. Peiper nie czyta powieści współczesnych, to jego formie wychodzi na dobre, ale treści — nie. Bo inaczej byłby postarał się jakoś zdjąć z Julka tak skory dziś zarzut, że ma psychikę pospolitego burżuja z wentylem snobizmu.

KAROL IRZYKOWSKI

PIERWSZE NAUKOWE WYDANIE PIEŚNI LUDOWYCH POLSKICH

Wacław z Oleska opowiada w przedmowie do swego dzieła: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, 1833, jak to pierwszy zbieracz pieśni ludowych polskich, Zorian Chodakowski, dokonywał zapisywania tych pieśni. „Słyszałem o sposobie jego zbierania pieśni ludu, jak on w krótkim kożuszku, z małą torbeczką na plecach, i flaszką wódki pad pachą, chodzi od wsi do wsi, od księdza do księdza, od organisty do organisty, od diaka do diaka, od jednej baby śpiewaczki do drugiej, od jednego dudarza lub dziada z lirą do drugiego — i jak wszędzie prosząc, namawiając, częstując, przynukę dając i sam śpiewając, wyssysa prawie wszystko, co się Słowiańszczyzny tycze. — Ten jest jedyny i prawdziwy sposób zbierania pieśni ludu“.

W ten sam sposób nieco później zabrał się do rzeczy Kolberg i cała plejada późniejszych poszukiwaczy skarbów muzycznych wśród ludu polskiego. Podobnie od lat kilku objeżdża i obchodzi wsie i zagrody Pomorza i Wielkopolski Dr. Łucjan Kamieński, profesor muzykologii na uniwersytecie w Poznaniu, szukając dochowanych jeszcze do dziś dnia zabytków polskiej muzycznej twórczości ludowej. Bardzo barwnie opisał on te eskapady w kilku artykułach, ogłoszonych w *Kuryerze Literacko Naukowym*, dodatku niedzielnym do *I. K. C.* pod tytułem: „Szlakiem pieśni kaszubskiej“. Zmieniło się tylko wyposażenie dzisiejszych zbieraczy. Dawniej zbieracze pieśni, przeważnie zamiłowani amatorowie, nieraz bez odpowiedniego wykształcenia muzycznego, próbowali w mniej lub więcej dokładny sposób uchwycić na papier, przy pomocy ołówka, melodie i słowa pieśni. Dzisiaj pracy tej dokonywa muzykolog ze swymi asystentami, wyposażony w najnowsze modele fonografu, który bez porównania wierniej i szybciej utrwala na wałkach woskowych pieśni i tańce ludowe— niż to można zrobić przy pomocy ołówka. Fonograf rejestruje nie tylko melodie i rytm, ze wszystkimi odcieniami i odchyleniami, ale także barwę głosu śpiewaka i jego manierę śpiewaczą, której nutami wyrazić niepodobna. Dawniejsi jednak mieli jeden awantaż przed współczesnymi etnografami muzycznymi — mieli możność słyszeć muzykę ludową w znacznie czystszej formie, nieskażoną wpływami obcymi, które ją coraz mocniej przenikają.

Mimo to praca i wysiłki, podejmowane przez prof. Kamieńskiego i jego asystentów, u wszystkich interesujących się muzyką ludową musiały wzbudzić uznanie. Chodzi przecież o ratowanie resztek ginącej i na naszych oczach zamierającej kultury ludowej muzycznej. Toteż z pewną dumą czytało się w publikacjach zagranicznych wiadomości o imponujących wynikach tych prac: kilka tysięcy wałków fonograficznych, znajdujących się w Archiwum Fonograficznym Zakładu Muzykologicznego w Uniwersytecie Poznańskim. Co prawda pierwszeństwo stosowania fonografu przy zapisywaniu muzyki ludowej należy się Juliuszowi Zborowskiemu, dyrektorowi Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, który, za przykładem Bronisława Piłsudskiego, jeszcze przed wojną zajął się zdjęciami na wałki fonograficzne muzyki góralskiej, i to nie z byle jakiego źródła, bo od samego Obrochty [1]. Mimo to prof. Kamieński pierwszy zorganizował zbieranie pieśni i muzyki ludowej przy pomocy fonografu na swoim odcinku na szerszą skalę i pracę tę konsekwentnie od dłuższego już czasu kontynuuje.

Toteż z dużym zaciekawieniem wyczekiwaliśmy pojawienia się pierwszej publikacji zebranych przez prof. Kamieńskiego pieśni. I oto kilka tygodni temu ukazał się staraniem Instytutu Bałtyckiego, przy zasiłku Funduszu Kultury Narodowej, I tom *Pieśni ludu pomorskiego.* Pieśni z Kaszub południowych. (Toruń 1936; str. 352).

We wstępie zupełnie wyraźnie wyjaśnia prof. Kamieński ogólne zasady publikowania pieśni pomorskich.

„Naczelna zasada naukowego wydania pieśni ludowych czy też jakichkolwiek innych źródeł, może być tylko jedna: dążyć do możliwie największej wierności i dokładności, nie mącąc prawdy objektywnej przez przedwczesną normalizację, typizację lub idealizację, które należy oddzielić jako czynności późniejsze“.

Toteż praca, jaka została przedstawiona w *Pieśniach ludu pomorskiego*, polega na razie na niczym innym, jak na możliwie najwierniejszym przedstawieniu graficznym muzyki, uchwyconej na wałki fonograficzne. Publikacja obejmuje 277 pieśni lub tańców, zainwentaryzowanych w Archiwum Fonograficznym Z. M. U. P., jako nr. 1277—1563. Poza tym w formie dodatku zamieszczono 8 pieśni, zapisanych bez pomocy fonografu.

O ile bardzo cenną i pożyteczną jest akcja zbierania pieśni pomorskich, dotychczas tylko dorywczo i sporadycznie publikowanych [2], to niemniej ciekawą i interesującą jest sama metoda utrwalania pismem treści wałków fonograficznych. Prof. Kamieński obrał przy tym własną drogę, nie stosując się do ogólnie przyjętych norm naukowego zapisywania melodyj. Toteż prof. Kamieński nie przepisuje pieśni w takiej wysokości, by wszystkie miały wspólny ton końcowy *g*, jak się to obecnie powszechnie praktykuje dla celów naukowych, ale wstrzymując się od wszelkiej ingerencji, nawet od transpozycji, stara się o wprost fotograficzną wierność zapisu nutowego. „Przy notowaniu melodyj starałem się oddać całokształt okazu zaśpiewanego (zagranego) nie tylko ściślej aniżeli dotychczasowe wydawnictwa pieśni polskich, które z fonografu jeszcze nie korzystały, lecz uwzględniłem także szczegóły, jakich nie notowano dotąd w nowoczesnym folklorze międzynarodowym na fonografie opartym“. Wskutek tego obraz nutowy na pierwszy rzut oka wygląda bardzo zawile. Przy bliższym jednak przestudiowaniu dzieła, zaczynamy doceniać zalety sposobu notowania obranego przez prof. Kamieńskiego. Zależnie od tego, czy śpiewa mężczyzna czy kobieta, pieśń notowana jest w kluczu basowym lub skrzypcowym; w danym zaś kluczu notowana jest melodia w takiej wysokości, w jakiej rzeczywiście śpiewak lub śpiewaczka, z absolutnego stanowiska wychodząc, wykonywali pieśń. Toteż dość paradoksalnie wygląda notacja utworów granych na skrzypcach w tonacji *Ges dur* zamiast *G dur.* Widocznie strój skrzypiec był za niski.

Przy kluczu nie umieszcza się znaków chromatycznych według przyjętego schematu tonacyjnego — ale daje się tyle i takich znaków chromatycznych, jakie rzeczywiście w pieśniach występują. W pieśniach kaszubskich, bez wyjątku należących do dzisiejszej muzyki i dzisiejszego systemu — ten sposób stosowania znaków chromatycznych w pewnych wypadkach nieco dezorientuje, np. w numerach 110, 111, w których na początku stoi aż po 9 bemoli, albo też w numerach 146 lub 75, w których znaki chromatyczne umieszczone są wysoko nad systemem lub pod nim. (W dwu pieśniach zauważyłem błędne umieszczenie krzyżyków, a mianowicie w nr. 266 i 90).

Wszelkie wahania intonacyjne u śpiewaków, podwyższenia lub obniżenia notowane są drogą opisową, a nie przy pomocy znaków przyjętych + i —. Za to w opisie wahań intonacyjnych stosuje prof. Kamieński obliczenia tonometryczne Hornbostela, oparte na podziale temperowanego półtonu na 100 t. zw. centów. Z chwilą wprowadzenia przez prof. Kamieńskiego oznaczeń dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych—kropek, kresek nad nutami — wynikła konieczność odseparowania oznaczeń intonacyjnych od oznaczeń wykonawczych. Toteż próba umieszczania kresek nad i przed nutami, pierwsze na oznaczenie obniżenia intonacyjnego, drugie na oznaczenie „lekkiego nacisku“ — zastosowana w pieśni pierwszej, została w dalszych pieśniach zaniechana. W dalszym ciągu odchylenia intonacyjne są opisane słownie z dokładnym wyliczeniem tonometrycznym.

Z równą dokładnością potraktowane jest zapisywanie rytmu. Z tego powodu wiele pieśni jest obrazem kompletnego chaosu rytmicznego. Niemuzykalność niektórych śpiewaków wyraziła się nieraz w bardzo dowolnym wykonywaniu pieśni. Wszelkie niewytrzymanie lub przetrzymanie wartości rytmicznych (o jedną ósemkę za mało: — ⅛, o jedną ćwierćnutę za dużo: + ¼), wszystkie rubata, każdy przestanek oddechowy, każda przerwa wynikła z pomyłki śpiewaka lub zapomnienia — zapisane są z matematyczną wiernością. Jeżeli dodamy do tego oznaczenia wszelkich możliwych manier śpiewaczych — to uzyskujemy niezwykle żywy i świeży obraz muzykalnego lub też bardzo niemuzykalnego wykonywania pieśni przez lud pomorski.

Obok każdej pieśni zamieszczono imię, nazwisko i wiek wykonawcy, pominięto natomiast datę zdjęcia.

Z uwagi wydawcy — Instytutu Bałtyckiego — dowiadujemy się, że wałki woskowe — nie zabezpieczone uprzednio przed zniszczeniem — zostały podczas transkrypcji do tego stopnia zużyte, że nie nadają się więcej do nagrywania, tak że jedynym dokumentem naśpiewanych i nagranych utworów jest zapis nutowy prof. Kamieńskiego.

Pieśni pomorskie w omawianej pracy, uporządkowane są nie według treści muzycznej materiału pieśniarskiego — jak to się obecnie czyni w pracach etnograficzno-muzykologicznych — ale raczej metodą Kolberga, według przynależności geograficznej. Cały materiał posegregowany jest według wsi, w których został zanotowany. Kolejność zaś pieśni w obrębie każdej grupy, podyktowana jest chronologiczną kolejnością zdjęć fonograficznych.

W takim postawieniu kwestii widzimy pewne załamanie się linii układu. Poza momentami muzycznymi mamy do czynienia ze względami geograficznymi i chronologicznymi. Taki kompromis na pewno nie wychodzi dziełu na dobre. Dla przykładu podajemy jeden fakt. Jedna i ta sama pieśń lub melodia pojawia się w dziele kilka razy, i to nie tyle w różnych wersjach, ile w różnych mniej lub więcej udanych, mniej lub więcej muzykalnych, mniej lub więcej wiernych, zależnie od pamięci śpiewających — *wykonaniach*. Melodia pieśni *Oj, przeleciał ptaszek*, znanej z Wacława z Oleska i Glogera, występuje tutaj prawie bez zmiany trzykrotnie (nr. 27, 112, 156), melodia pieśni znanej na Śląsku ze słowami *Przez wodę koniczki* — pięć razy (nr. 22, 94, 212, 225, 262), melodia pieśni *Na rogu puola*, znany „walzer“ w Cieszyńskiem — trzy razy (nr. 107, 124, 175), pieśń *Pline woda* (również znana w Cieszyńskiem) — dwa razy (nr. 53, 228).

Jeszcze jeden moment nasuwa poważne wątpliwości. Prof. Kamieński n i e o d r z u c a w ł a ś c i w i e ż a d n e j z a n o t o w a n e j p i e ś n i, choćby nosiła cechy nawet bardzo podejrzane ze stanowiska regionalnego. W skutek tego znalazło się w pracy prof. Kamieńskiego wiele takich utworów, które nie są pieśniami ludu pomorskiego. Dlatego tytuł „materiały do pieśni ludu pomorskiego“ byłby znacznie odpowiedniejszy, a nawet przy tak uskromnionym tytule należałoby cały szereg pieśni usunąć.

Dla ilustracji przytaczam kilka przykładów. Pieśń nr. 26 *Wdzięczna ptaszyna* i nr. 183 *Zbożne życie* są pieśniami szkolnymi znanego pochodzenia. Autorem pierwszej melodii do słów S. Jachowicza jest Kiewicz, wydawca śpiewnika szkolnego, twórcą drugiej melodii Klonowski, znany autor wielu śpiewników szkolnych i kościelnych. Gdyby piosenki szkolne, śpiewane na Pomorzu, zaliczyć do pieśni ludu pomorskiego, to łatwo możnaby podwoić ich liczbę.

Do utworów, które nie powinny były się znaleźć pomiędzy pieśniami ludu pomorskiego, należy nr. 21 *Moje bogactwo* — jakieś wypaczone echo pieśni Moniuszki; pieśń nr. 54, śpiewana w Wielkopolsce przez skautów, nr. 126, pieśń legionowa, oraz kilka pieśni o tekstach patriotycznych a melodiach obcych muzyce ludowej. Dzięki tak bardzo szeroko pojętej tolerancji zabłąkał się też między pieśni pomorskie początek melodii Hymnu Państwowego — nr. 261. Naturalnie również improwizacyj widocznych śpiewaków, określonych przez prof. Kamieńskiego, jako apokryfy, nie wypada zaliczać do pieśni ludu pomorskiego. Wskutek takiego nagromadzenia pieśni pochodzenia nie ludowego, nie oczyszczonych uprzednio od zniekształceń śpiewaków (np. nr. 32), od oczywistych obcych naleciałości, — nie uzyskujemy czystego obrazu twórczości muzycznej ludu pomorskiego. Uważam, że należałoby iść raczej w kierunku jakości niż ilości, zasada, którą tak świetnie przeprowadził Bela Bartok w swym dziele *Das ungarische Volkslied*, wybierając zpośród 7.800 melodyj. nagranych fonograficznie lub zapisanych, tylko 320 najcharakterystyczniejszych i najcenniejszych artystycznie.

Pomimo wyżej wymienionych usterek, nie odbierających dziełu prof. Kamieńskiego wartości dokumentu. trzeba jeszcze raz powiedzieć, że jest to pierwsze naukowe wydanie pieśni ludowych polskich, i to z tego terenu, z którego nie było dotychczas poważniejszego zbioru pieśni i tańców.

KAROL HŁAWICZKA

---

1 Należy wspomnieć również o dawniejszych zdjęciach fonograficznych pieśni ludowych Al. Saloniego i prof. Cezarii Jędrzejewiczowej.

2 Kolberg, Chrzanowski, Gulgowski, czasopismo *Gryf*, Kazuro, Hławiczka.

SZTUKA I ANTENA

„GAŁĄZKA OLIWNA"

Kiedy w sobotę, w dniu otwarcia XI Olimpiady, Grek Louis wręczał kanclerzowi Hitlerowi gałązkę oliwną, Polskie Radio taką samą ofiarowało swoim słuchaczom w niedzielę w postaci słuchowiska [1]. Były jednak pewne różnice nawet w gatunku, bo radiowa przypominała nieco gałązkę warzywną.

Sprawa przeróbek dzieł literackich na filmowe czy radiowe jest rzeczą niezmiernie delikatną. Nie każda rzecz, znakomita w książce, da się właściwie ująć w formy słuchowiska czy filmu. Magia drukowanego słowa, nasycająca nasz umysł, wyobraźnię i wogóle wrażliwość w sposób najbardziej doskonały i możliwie całkowity, przy przełożeniu na kinetyczną plastykę filmu lub skondensowaną i wyłącznie słuchową wizję wyrazu radiowego, ginie częstokroć tak jakby jej wogóle wcale nie było. Aczkolwiek niezbędna dotąd i, zdaje się, na zawsze nieuchwytna dla świadomości ludzkiej, metafizyka słowa i jego możliwości kojarzenia się z innymi elementami, jest przecież ona faktem niewątpliwym i uznają jej istnienie najbardziej sceptycznie nastrojeni do metafizyki filologowie nowocześni. Nie wierząc w nieznane i nieuchwytne sprawy, przyznają jednak słowu emanacje metafizycznego fluidu. W nim bowiem kryje się m. in. tajemnicze zjawisko, któremu na imię *poezja*.

Powracając do sprawy przeróbki utworu literackiego na utwór filmowy czy radiowy, musimy przyznać, że zawsze po zobaczeniu czy usłyszeniu takiej trawestacji ogarnia nas uczucie zawodu i braku pełni. Wizja plastyczna filmu brutalizuje jak gdyby wizję wywołaną czytaniem przez swoją namacalność i powierzchowność konkretności. Czyni po prostu rodzaj skrótu właściwego nurtu dzieła literackiego i to skrótu ślizgającego się po powierzchni najważniejszych treści. Subtelne uczucia, najdelikatniejsze myśli, najtkliwiej wypieszczone przez autora odcienie stają się zazwyczaj w przeróbkach filmowych zaledwie ciekawą opowieścią, romantyczną historyjką.

Rzeczą niezmiernie interesującą jest fakt, że przeróbki filmowe słabych powieści naogół udają się lepiej, chociażby np. *Kapitan Blood*, grany u nas niedawno.

Udany film z Dawidem Copperfieldem wywołał przyjemne rozczarowanie właśnie tym, że był wyjątkowo udany. A z drugiej strony, tak wydawałoby się, wymarzona rzecz dla przeróbki jak *Anna Karenina* mimo parokrotnych prób nie wskrzesiła w filmie tego czaru, jaki jest zawarty w oryginale.

Coś podobnego zachodzi i z radiem, które dysponuje, trzeba podkreślić, o wiele uboższym repertuarem możliwości. I znów rzeczy błahsze wychodzą lepiej, a taki np. *Mąż przeznaczenia* Shawa, w teatrze tak plastyczny, pełen finezji i zwrotności, w radiu stał się banalny, płaski i nieco trywialny. Coś tutaj uleciało z magii i metafizyki słowa. A nie należy zapominać, że był to utwór pisany na scenę, t. j. już gotowy dla realizacji radiowej. Jeszcze gorzej jest, gdy dużą książkę usiłuje się wtłoczyć w ramy kilkudziesięciominutowej audycji. To właśnie stało się z *Dyskiem Olimpijskim*.

Jeszcze jedna uwaga: jest rzeczą niewątpliwą, że każde dzieło artystyczne posiada parę czy kilka profilów i przy przeróbce należy się na któryś z nich zdecydować, bo wszystkim nie da się rady. Sam autor ledwie sobie nieraz z nimi poradził. I tego właśnie nie uniknięto w wypadku *Gałązki Oliwnej*.

Usiłowano tu streścić *całą* powieść, nie decydując się na odtworzenie jakiegoś fragmentu mocno sprecyzowanego. Stąd książka Parandowskiego wyszła jak streszczenie radiofoniczne, podczas kiedy winna być tylko dostarczycielką materiału dla inwencji realizatora. Niepotrzebnie np. zatrzymano w przeróbce te momenty, gdzie toczy się konflikt Sotiona z Ikkosem, konflikt zupełnie nie dla radia, konflikt zasadniczych i szerokich idei. Tu winno raczej chodzić tylko o wskrzeszenie obrazu starożytnej Olimpiady, w chwili, gdy rozgrywamy własną, nowoczesną w Berlinie. Podobnie rzecz się ma i z dialogiem o biegu naszej ziemi wokoło słońca. Scenariusz słuchowiska zbyt wiele chciał objąć i skutkiem tego powstało tyle nieporozumień i niejasności.

Sama sprawa realizacji pozostawiała wiele do życzenia: sceny zbiorowe nie miały w sobie zupełnie tej żywiołowej siły, jaka niewątpliwie panowała wszechwładnie na starożytnych stadionach Grecji, tak samo jak to się dzieje i obecnie. Plany akustyczne zachodziły na siebie i wzajemnie się zamazywały. Może najlepiej wypadła pierwsza scena zapowiadania pokoju bożego na ziemi na czas igrzysk, dzięki dobrej postawie kapłana. Wiele scen było niezrozumiałych, nie tylko z powodów niezdecydowanej wielostronności scenariusza, ale i skutkiem reżyserii, która nie umiała sobie dać rady z wyodrębnieniem poszczególnych scen. Rżenie konia mogło w najbardziej wierzącego człowieka wpoić przekonanie, że konie wogóle nie istnieją, tylko ich ludzie imitują. Głosu pierwszego kura rannego, budzącego zawodników, wysłuchaliśmy z zaparciem się siebie, wprost przeciwnie niż to uczynił Piotr Apostoł. Sama Olimpiada wypadła jak przez mgłę: trudno było się zorientować nieraz, co się tam dzieje naprawdę.

Kiedy w tym naszym narzekaniu tak się biedzimy nad znalezieniem czegoś pozytywnego, przypominamy sobie grę aktorów, i znowu powód do smutku. Trzeba stwierdzić, że młodzi efebi greccy rozmawiali głosami godnymi bywalców galerii na meczach bokserskich, a nie wspaniałych synów Hellady. Muzyka p. Nawrockiego wydaje się że trafna, w realizacji była nieodpowiednio wyzyskana.

Należy mniemać, że najwłaściwszym spożytkowaniem *Dysku Olimpijskiego* w radio byłoby odczytywanie jego fragmentów, proste, zwykłe odczytywanie. Można to było nawet zastować przez parę dni pod rząd. *Dysk*, pozbawiony nerwu dramatycznego, najmniej nadawał się do radiofonizacji, a jego opisowość doskonale właśnie można było wyzyskać w audycjach czytanych. Byłoby to coś w rodzaju czytania świętej księgi w obliczu prawdziwych zmagań się na stadionie w Berlinie. Możnaby tę rzecz nawet rozszerzyć recytowaniem odpowiednich fragmentów z Homera czy Pindara. Byłby to wówczas cykl audycyj literackich, równoległy i godny żywych audycyj z samej Olimpiady.

STEFAN FLUKOWSKI

[1] Powszechny Teatr Wyobraźni: *Gałązka oliwna*, słuchowisko Jana Parandowskiego w radiofonizacji i reżyserii Bronisława Horowicza; premiera 2 sierpnia, wznowienie 20 sierpnia.

POLSZCZYZNA OLIMPIADY

W czasie radiowych transmisyj z Olimpiady, żywo i sprężyście zorganizowanych, słuchacze przy głośnikach i słuchawkach byli świadkami bardzo licznych *zawodów* — w podwójnym znaczeniu tego słowa. Prawie codziennie słyszeliśmy z Berlina o *spadku formy*, o *wynikach poniżej minimum*, o *kontuzjach*... W gorączce reporterskiej i w ferworze słuchania bodaj nikt nie zwrócił uwagi, jakie tu cięgi dostaje — już nie tylko ta lub inna gałąź rodzimego sportu, ale i... język polski.

W słownictwie sportowym (nie tylko naszym) zaroiło się od nowotworów w rodzaju *zrywów*, *główkowania*, *wykopów*, *czołówek*, *dogrywek* i *wyczynów*. W wielu wypadkach — szczególnie w lotnictwie i automobilizmie — nowotwory te bardzo szczęśliwie wzbogacają nasz język. Często jednak wkraczamy w dziedzinę dziwactw i kardynalnych grzechów przeciw mowie ojczystej. Reporterzy radiowi przejmują bezwiednie pewne okropności językowe szerzone przez prasę sportową.

Słyszeliśmy na własne uszy i to wielokrotnie: *szpadzista*, *szablista*, *pięcioboista*, *dziesięcioboista*, albo zgoła *wieloboista*. Doczepianie końcówek obcych *(ista*, *izm*, *cja* i t. p.) do wyrazów polskich znamy już z używanego powszechnie dziwoląga *pielęgnacja;* nieraz też używa się wadliwego określenia *chrześcijanizm* (zamiast *pielęgnowania* i *chrystianizmu)*. Można użyć określenia *chrystianista*, ale nigdy *chrześcijanista!*

Słowa *szabla* i *szpada*, acz pierwotnie wzięte z języków obcych, zasymilowały się zupełnie i dziś uważamy je za rdzennie rodzime. Można więc tworzyć od nich formy: *szpadowiec*, *szablarz* (jak ślizgowiec i kominiarz), ale nigdy *szpadzista* i *szablista*. Gdyby wprowadzono na Olimpiadzie walki na miecze — czy zawodnika tego rodzaju nazywalibyśby *mieczystą*, a jego umiejętność *mieczyzmem*...?

Jeszcze boleśniej rani ucho istny potwór językowy: *wieloboista* (czy także *wieloboizm?)*. Człowiek grający na „oboju" nazywa się słusznie oboista a nie obojowiec (od *haut-bois*, *Oboe*, wysoki instrument drewniany). Ale pochodna forma od „bój" — *boista??* Czy konspiratorów w czasach zaborczych nazywaliśmy bojowcami czy też... boistami?

Idąc tak dalej, „bogaćmy" konsekwentnie język polsk: protektora wychowania fizycznego nazywajmy *popieratorem*, naszych mistrzów jeździeckich *skokistami*, narciarzy *zjaździstami*, naukę wyskakiwania z samolotów *spadochronizmem*, a pannę Wajsównę *dyskorzucistką*.

Panowie referenci i sprawozdawcy sportowi Polskiego Radia! Od was miliony uczą się polskiej mowy! Sportowcom, prasie i tym milionom świećcie przykładem w poprawności językowej!

W. H.

ŻYWE SŁOWO

Jesteśmy w przededniu nieznanego dotąd rozkwitu żywego słowa. Minął okres, kiedy myśl ludzka przekazywana była w postaci pisma. Rozwój życia społecznego każe przekonywać spółobywateli na zgromadzeniu. Radio roznosi nie tylko konwencjonalne części artykulacji — niesie głos nabrzmiewający siłą przekonania, drgający wzruszeniem. Arcydzieła retoryczne czy deklamacyjne mogą być utrwalane na płytach gramofonu i powtarzane. Jeszcześmy się do tej nowej epoki nie przystosowali, ale świadomość tego, że nadchodzi ona, rośnie i upowszechnia się.

Świadomości rzeczywistość dnia dzisiejszego nie odpowiada. Mówców świetnych prawie nie mamy — dobrych bardzo mało. Na uroczystościach i akademiach występują wszelkiego rodzaju wielkości, które są wszystkim — tylko nie mówcami, a wysławiają się pospolicie — nie tylko źle, ale po prostu wadliwie. Nauczyciele nasi wszystkich stopni małą przykładają wagę do wygłaszania wykładów. Źle jest w naszych rozgłośniach. Odczyt wypowiedziany dobrze — należy do wyjątków. Aktorzy nasi grają nerwami, intuicją — rzadziej głosem — z dykcją jest najgorzej. A krytyka — i literacka i teatralna — najmniej ma do powiedzenia w tej dziedzinie i najłatwiej wybacza grzechy względem żywego słowa. Nie mamy kultu dla tej sztuki, gdyż badzo mało upowszechniona jest u nas wiedza o niej.

To też książkę nową, tej sprawie poświęconą [1] przywitać musimy z radością — tym większą, że wyszła spod pióra zespołu ludzi znających temat, ludzi, którzy pracowali nad nim przez czas dłuższy, zapoznali się nie tylko z teorią, ale i ze sposobem jej wykładania, dają więc owoc nie tylko przemyśleń, ale i pracy pedagogicznej. Dlatego też rozprawce tej należy poświęcić parę słów omówienia.

Temat został podzielony na trzy części. Pierwsza obejmuje zarys teoretyczno-lingwistyczny, a więc wiadomości niezbędne z dziedziny fonetyki i ortofonii. Zebrał je dr. B. Wieczorkiewicz. Dalej następuje studium o technice dykcji wraz z omówieniem oddechu, panowania nad głosem itd. w opracowaniu p. H. Szletyńskiego. Wreszcie część trzecia to sposób artystycznego wygłaszania utworów wraz z licznymi przykładami — w ujęciu p. J. Kochanowicza.

Według tego planu miała powstać książka, powiązana logicznie w całość istotnie niezbędną dla człowieka inteligentnego, a wręcz nieodzowna dla polonisty, nauczyciela, prelegenta radiowego, dla każdego, kto występuje publicznie, kto zabiera głos na zebraniach i powinien władać mową z ekspresją.

Ostatni opracował ten temat Juliusz Tenner. Otóż książka naszych autorów stanowi pod pewnymi względami postęp. Przede wszystkim opiera się ona na wiedzy językowej. Nauka o żywym słowie opuszcza w ten sposób krainę prozodii, impresji literackiej, zyskuje samoistną metodę. I to stanowi dorobek autorów.

Ale, jeżeli już mowa o jej charakterze naukowym, trudno nie wyrazić żalu, że pominięta została zupełnie bibliografia, dość obfita, gdyż pisano na ten temat niemało i u nas i za granicą. U nas co prawda materiał rozproszony jest przeważnie po pismach i książkach innym, pokrewnym mu tematom poświęconych — materiał ten jednak jest cenny, poważny i zasługujący na uwagę. Literatura zagraniczna posiada i wyczerpujące studia całości i monografie poświęcone jej częściom i podręczniki, których uwzględnienie mogło by wiele wnieść i do omawianego dzieła. Mam wrażenie, że gdyby autorzy zapoznali się z tą literaturą lepiej, uniknęli by niejednej usterki. A jest ich, niestety, niemało.

Pierwsza z nich tkwi już w samym podziale tematu. Jest on przeprowadzony zupełnie sztucznie. Teoria obejmować ma i fonetykę i ortofonię, która skądinąd musi się stać przedmiotem rozważań — jednym z najpoważniejszych — w drugiej części. A więc pp. Wieczorkiewicz i Szletyński w lwiej części swoich opracowań mówią o tym samym — ale niezupełnie zgodnie, czego nie spostrzegają chyba dlatego, że nie znają nawzajem swoich specjalności. I dalej: technika dykcji wchodzi w zagadnienie ekspresji i nie może być od niej wyodrębniona — więc pp. Szletyński i Kochanowicz ustępują sobie lojalnie miejsca i wskutek ich wzajemnej kurtuazji — powstaje próżnia.

Co do samej części filologicznej: potraktował ją dr. Wieczorkiewicz nazbyt pobieżnie, powiedzmy — konwencjonalnie, rzucając parę popularnych wiadomości, pomijając za to wszystko, co jest istotne dla sprawy. Nie znajdziemy tam nic o psychicznej wartości artykulacji, nic o zestawieniu pracy wymawiania i słyszenia. Obce nam pozostają zupełnie skutki fonetycznego czy psychicznego rozróżniania lub utożsamiania części artykulacji. A sprawy te zajmowały przecież naszych najwybitniejszych uczonych.

Zagadnienie asymilacji dźwięków jest prawie nietknięte. Nie widzimy jej jako zjawiska ciągłego, występującego zawsze, przystosowującego każdą głoskę każdego otoczenia, co otwiera olbrzymie możliwości przed deklamatorem.

Tu nie będzie chodziło o wyniki pracy Tytusa Benniego, ale o zastosowanie ich do poezji. Najlepiej jednak było pozostawić to p. Szletyńskiemu i w fonetyce samej poszukać podstaw do ekspresji.

Ujęcie, z jakim spotykamy się u dr. Wieczorkiewicza, prowadzi niestety do zupełnego zagmatwania sprawy, do tego stopnia, że autor zatraca pojęcie o indywidualnej dykcji twórców. Analizując tekst pod względem fonetycznym, podaje ustępy z Orkana według wymowy krakowskiej i lwowskiej — do wyboru, jak się komu podoba! A przecież Orkan chyba słyszał to, co pisał! I chyba miał własną wymowę. I chyba ta wymowa była nieco odmienna i chyba recytatora ona obowiązuje. Tą drogą idziemy do zupełnego zagmatwania sprawy dykcji i do takich absurdów, jak deklamacja Mickiewicza w mowie Kasprawicza, a Słowackiego według melodii Wyspiańskiego, co nieraz się u nas spotyka. Szkoda, że dr. Wieczorkiewicz nie przemyślał bodaj tego, co pisał na ten temat Pawlikowski, że nie uzgodnił w całości swoich poglądów ze współautorem, p. Szletyńskim; wtedy napewno przekonałby się o rzeczy zasadniczej, że ortofonia nie może przychodzić do poezji z regułą, że musi ura-

[1] BRONISŁAW WIECZORKIEWICZ, HENRYK SZLETYŃSKI, JAN KOCHANOWICZ: *Zarys nauki żywego słowa*. Warszawa 1936. Nasza Księgarnia.

stać z badania poezji. Oczywiście, że wskutek tego mylnego postawienia sprawy, większa część uwag o przykładach rymów jest zupełnie błędna. I tak zastosowanie lingwistyki jako wstępu do nauki o żywym słowie narazie pozostało tylko próbą. Ortofonii zaś dnia codziennego nie zdołał autor oddzielić od ortofonii poezji.

P. Szletyński pośrednio sprostował wiele z niedociągnięć swego poprzednika. Wprowadza on pojęcie elastyczności wymawiania. Nie pogłębia go jednak należycie. W opracowaniu jego wyczuwamy brak podstaw psychologicznych. I tak samo brak podstaw fizjologicznych uderza, gdy mowa o oddychaniu. Przydałyby się autorowi pewne studia i w dziedzinie śpiewu. A co najgorzej — brak zupełnie pogłębienia sprawy melodii mowy. Odbiera się wrażenie, że autor nie czytał nigdy nie tylko Sarana, ale bodaj Zagórskiego i Mleczki.

Doskonale nieraz dobrany szereg ćwiczeń świadczy o niewątpliwym talencie pedagogicznym, a plastyczne ich przedstawienie czyni książkę naprawdę pożyteczną dla samouków, ale przecie ćwiczenia to nie wszystko. A ponadto — nie można poprzestawać na ogólnikach w rodzaju „wyżej" czy „niżej" — trzeba umieć odnaleźć tonację indywidualną mowy, trzeba wskazać, w jaki sposób człowiek ma szukać tej tonacji. Tu p. Szletyński zawodzi całkiem — jakkolwiek jego opracowanie jest bezwarunkowo najpożyteczniejszą częścią książki.

Tak. Bo rozprawkę p. Kochanowicza można było całkowicie pominąć. Stanowi ona w naszej literaturze wielki krok — wstecz. Gdzież można to porównać z Tennerem! Ten wysokiej kultury człowiek nie miał przygotowania lingwistycznego, popełniał pierwszorzędne herezje natury fonetycznej, ale umiał samodzielnie myśleć — umiał zagłębić się w teksty, umiał je analizować, posiadał smak literacki i do pracy swej używał arcydzieł.

P. Kochanowicz grzebie się w miernotach, w rzeczach wartości pośredniej. I gdybyż przynajmniej dobrał utwory nowe, zwiastujące kierunki świeże, wnoszące wiew lat idących! Gdzietam!

A o to właśnie chodzi, że sztuka żywego słowa wydobywać ma wartości istniejące — fabrykować ich nie potrafi nigdy. Ta część książki nie jest niedociągnięta — jest chybiona.

Całość pomimo wszystko warta uwagi i zastanowienia. Dla niejednego będzie ona przewodnikiem — niezłym, w części praktycznej człowiekowi pragnącemu poznać technikę słowa da wiele pożytecznych wskazówek.

Inna sprawa, że jeżeli autorzy uważali za rzecz pilną wydanie książki na ten temat po podręczniku sztuki czytania Tennera, to następna książka po ich pracy jest jeszcze pilniejsza, bo Tenner nawet w swoim błądzeniu dał o wiele więcej.

A. UZIEMBŁO

JEAN COCTEAU — PAMIĘTNIKARZ

Poecie przyszło na myśl napisać pamiętnik. Raczej nie. To nie jest pamiętnik *Portraits Souvenirs*—tak nazwał swą książkę Cocteau. Barwna mozaika wrażeń, która ma w sobie coś z żywej istoty — zdaje się, że drży i oddycha. Poeta zastawia sidła swej wyobraźni i swej fenomenalnej pamięci artystycznej — by chwycić w nie przeszłość. Tę niedawną sprzed ciężkiej wojny. Obyczaje, teatr, kapłani muz różnej wagi — od ciężkiej do koguciej, pisarze, malarze, politycy, aktorzy. I atmosfera, atmosfera... Dziecinne, chwiejne pismo poety, o którym sam mówi, że przypomina swą falistością profil noża do krajania ryby — rozsypane jest po całej książce, oplata kapryśną pętlą każdy niemal rysunek, od których tu się roi. Bo Cocteau to nie tylko poeta, ale i świetny rysownik.

Pisze dla ludzi, którzy jak powiada, zachowali coś z duszy dziecka. Im tylko wierzy, do nich chce mówić. Stańmy się i my na chwilę tymi cudownymi dziećmi — pozwólmy się poecie oprowadzać po Paryżu z pierwszych lat naszego wieku.

Słynął wówczas rysownik i karykaturzysta Sem. „Kiedy Sem rysuje, wygląda jak rozjuszony owad: przyswaja sobie w miarę modelowania wszystkie kaprysy i miny prześladowanych ofiar. Jego palce, jego okrągłe okulary, ołówek zatemperowany jak igła, stosy kalki, którą wciąż szeleści, odrzuca i znowu nakłada, jego zmarszczki, grzywa, parasol, i ta sylwetka karła — wszystko to jak gdyby skupiało się koło jednej woli, koło jednej myśli: u g r y ź ć. Cała jego osobowość skręcała się niby w supeł zawiązany na chustce, by nic zapomnieć nic z twarzy, którą artysta się przejął".

Cocteau przyjaźnił się z synem tancerki Mistinguett. Oglądał kiedyś u niego album familijne. „Najpierw widziało się jakąś chłopkę o nieokreślonym wieku, kołyszącą dziecko. „To matka" powiada Leopold. — Na dalszych stronach albumu chłopka wciąż młodnieje, dogania nas, nadrabia stracony czas. Przeciwieństwo albumów burżuazyjnych: chłopka staje się wciąż młodsza, wciąż wytworniejsza — i stopniowo odsłania się twarz sławnej Mistinguett. Wreszcie wyłaniają się jej duże, wesołe usta i te oczy zwierzęcia, które nie wie, co to znaczy uśmiechnąć się, te wspaniałe kasztanowe loki, lotne, niezrównane nogi".

Cocteau jest dziecięciem swego wieku: jego wyobraźnia ma coś z mechanizmu filmowego. Oto w jak fantastyczny sposób rysuje mu się ewolucja mody: „Należałoby sfilmować pochód mody. Byłoby to naprawdę porywające widzieć, jak suknie się wydłużają, potem skracają — i znowu powracają do dawnej długości; jak rękawy stopniowo się rozdymają, kurczą i znowu rozszerzają, jak kapelusze wchodzą głęboko na czoło, aby się potem odwinąć, spłaszczyć, to znowu wystrzelić kitą, którą zaraz stracą. Widziałoby się biusty, jak się powiększają, a potem chudną, raz prowokujące, to znowu wstydliwe; talie, które jakby się wahają, w którym miejscu się zatrzymać między biustem i kolanami; brzuchy raz wystające, to znowu zapadłe, *dessous* obcisłe i przylepione do ciała, to znowu bujne, sute, szumiące jak piana morska".

„Moda młodo umiera, a wygląd skazańca dodaje jej szlachetności" konkluduje Cocteau.

A ileż świetnych spostrzeżeń, powiedzeń ujętych w lapidarną formę aforyzmu: „Ślepiec jest postacią tragiczną; człowiek głuchy — postacią komediową. Nie wzbudzisz w nikim śmiechu, przedstawiając męża ślepego (w ścisłym znaczeniu tego słowa); i nie wzruszysz nikogo, pokazując męża głuchego".

Anegdoty? Owszem, ale subtelne, ciche, kameralne. Z wyraźniejszych zacytujemy jedną. Któryś z arcyksiążąt austriackich zestrzelił na polowaniu orła. Ptak pada na ziemię, a nachylony nad nim arcyksiążę woła zdumiony: „Jakto, tylko jedna głowa"?

Wspomnienia, ludzie, portrety. Dużo. Ogromna skala odcieni. Oszczędność środków. Metoda rysownika, który nie marnuje żadnej linii.

Słynny swego czasu dramatopisarz, poeta i krytyk teatralny Catulle Mendès był miłością, ale i postrachem młodego Cocteau. Poeta marzył, aby kiedyś z nim porozmawiać. Ale marzenie rozbijało się o wielki opór wewnętrzny. Jak silny był ten opór, jak onieśmielającą przegroda wstydu stanęła między początkującym poetą a znakomitym krytykiem, widzimy to z sylwetki Mendèsa, którą znajdujemy w *Portraits souvenirs*. „Catulle Mendès był gruby, stąpał lekko. Biodra i ramiona wykonywały ruch rotacyjny. Ludzie, zaskoczeni jego widokiem, ustępowali mu z drogi. Miał w sobie coś z lwa i coś z flądry. Te olbrzymie policzki, maleńkie rybie usta, wykrojone w półksiężyc. Cała jego postać była jakby pociągnięta jakąś galaretowatą materią, która stwarzała zagadkową zasłonę między nim i ludźmi, przezroczystą, drżącą, onieśmielającą... Frak, ozdobiony rozetą Legii honorowej, wielki, szeroki, biały krawat, nakrochmalony gors poplamiony kawą i wystająca patka od koszuli pomiędzy przykrótką kamizelką i spodniami, spadającymi w sutych fałdach na maleńkie, szpiczaste buciki. Wspaniała, blada, tłusta dłoń trzyma laseczkę". Ten groźny olbrzym był niesłychanie ruchliwy. Wszędzie go było pełno. Wiecznie gdzieś śpieszył. Zastrzyki robił sobie sam, przez spodnie, aby prędzej. Niedowidział. Wpadł kiedyś między krzyżujące się pociągi metra, których koła rozszarpały olbrzymie ciało.

O cesarzowej Eugenii, wdowie po Napoleonie III, powiada Cocteau, że uśmiech na jej starej, zmęczonej twarzy przypominał jaszczurkę, przesmykającą się wśród ruin małą błyskawicą.

Paryż rok 1912. Bale, bale, bale... Wśród nich bal „dziecinny" u pani Gillou. Zima, mróz. Baron D. stary aktor-dyletant wystroił się w marynarski garniturek, kupiony w *Old England:* gipiurowy kołnierz, gołe łydki, białe skarpetki, krótkie majteczki, w ręku serso, kapelusz słomiany ze wstążkami. W tym stroju wsiada do wynajętego landa. Niestety! Na rogu placu de la Madeleine i bulwaru Malesherbes koń potyka się i pada martwy. Baron musi wysiąść. Policjant spisuje protokół. Scena zwabia gapiów. Padają kpinki, groźby, zniewagi... Policjant interpeluje... Baron bąka: „Ależ panie, wybierałem się właśnie na bal dziecinny!" „Milczeć — znamy takich. Pana adres!" — Nieszczęsny starzec wymachuje sersem, drży, cały w ponsach ze wstydu, wyciąga papiery z maleńkiej, dziecinnej kieszonki swoich spodeńków...

Liczne a gorące strony poświęcił Cocteau pani de Noailles. Widzimy ją, obwieszoną arabskimi amuletami, rozmowną, błyskotliwą, a czasem melancholijną, zatopioną w sobie. Rozstawiając paluszki swej małej, płaskiej rączki, rozprawia o poezji, o sztuce, o ludziach. „Raz wieczór dobiegał już końca. Na bladym dywanie pulpity orkiestry i krzesła, porzucone w nieładzie. Nagle wśród tego chaosu rzeczy spostrzegam hrabinę, siedzącą między znajomymi paniami. Odbywała przedziwne ćwiczenia. Słowik też się ćwiczy, zanim zacznie śpiewać. Kwili, pogwizduje, ćwierka, a ci, którzy nie znają tych metod śpiewaczych, dziwią się. wsparci wśród nocy o pień jakiegoś drzewa. W podobny sposób odbywały się preludia hrabiny. Obserwowałem ją z daleka. Śmiała się, prychała, wzdychała tak głęboko, jakby dusza z niej miała ulecieć; amulety, szkaplerze i szarfy tańczyły na niej. A potem wzdymało się jej gardło, wargi ściągały się i rozwierały szeroko, z szaloną szybkością — zaczynała mówić. Co mówiła? — Nie wiem. Wiem tylko, że mówiła, mówiła, mówiła... A wielka sala napełniała się tłumem, młodzi siadali na ziemi, a starzy zajmowali fotele, ustawiając je w półkole".

Pani de Noailles żądała, aby jej umiano słuchać. Ona, która posiadała ten dar w stopniu najwyższym. Kiedy znalazła się raz w towarzystwie eleganckich szczebiotek, traktujących ją niby zaawanturowaną damę, która zgrywa się w Monte-Carlo, — hrabina była tym pobita, zgnębiona. „Gryzła się w sobie, bladła, dusiła się, podobna do tych słowików chińskich. które z rozpostartymi skrzydłami, wpite w druty klatki, umierają z bezsilnej wściekłości".

Cocteau przechodził okres kryzysu religijnego. Anna de Noailles do końca życia pozostała ateistką. Sporom między nimi nie było końca. Kiedyś hrabina przewracając krzesło, wybiegła na schody za poetą i przechylona przez poręcz krzyknęła wślad za odchodzącym: „To zresztą takie proste, gdyby Bóg istniał, przecież ja pierwsza wiedziałabym o tym!"

Ale Cocteau nie dał za wygraną. Nawet dziś, kiedy poetka nie żyje. Pisze: „Po śmierci pójdę zobaczyć Annę de Noailles. Przejdę przez wielki westybul chmur, pchnę drzwi i usłyszę odgłos dyskusji: widzisz, mój mały, nic potem nie ma, już nic. Pamiętasz... Przecież zawsze ci mówiłam... — I ku mojej wiekuistej radości wszystko znowu się rozpoczyna. Hrabina znowu mówi".

J. E. SKIWSKI

*

Na premierze *Parady*, pierwszej swojej sztuki, usłyszał Cocteau jak jakiś pan szepnął podczas antraktu — „gdybym wiedział, że to takie głupie, zabrałbym ze sobą dzieci". Był to, jak się przyznaje Cocteau w świeżo wydanym tomie wspomnień [1] jeden z najmilszych dla niego komplimentów. Autor *Strasznych dzieci* chciałby być czytany przez dzieci, albo raczej przez tych z dorosłych, którzy pozostali dziećmi, dla których świat nie przestał być ani na chwilę zaczarowanym pałacem, pełnym dziwnych przygód i tajemniczych, nie dających się zrozumieć, wytłumaczyć rozsądnie, zjawisk. Zachwyt, a jednocześnie lęk przed tajemnicą, będący przecież tylko logiczną konsekwencją, odwróceniem przekonania o cudowności świata, nadaje swoisty i nie dający się naśladować klimat psychiczny zarówno *Portretom* jak i poezjom. czy sztukom teatralnym, jak *Orfeusz* lub *Maszyna Piekielna*.

W *Portraits-souvenirs* możemy jednak tę specyficzną aurę utworów Cocteau wykryć w stanie prawie że surowym, mniej jest ona zakryta prestidigitatorstwem techniki, jakby podana „na gorąco". Dlatego też książka ta, może i wbrew intencjom autora, który stara się uniknąć wstydliwego, choć kuszącego sentymentalizmu wspomnień dziecinnych, więcej mówi o nim samym niż o ludziach i sprawach lat 1900—1914. Książki najbardziej osobiste, najbardziej są zwykle niewierne; *Portrety*, zdradzając sekrety sztukmistrza, zdradzają samego autora, który w *Le secret professionnel* dał nam receptę swoich sztuk, ale... receptę fałszywą.

„Meine Nacht ist licht" pisał kiedyś Cocteau o sobie, mistyfikując współczesnych pozornym nawiązaniem do tradycji poetów wtajemniczonych. Tak jednak nie jest. Tajemnicza „noc" utworów Cocteau jest tylko pełną strachów i widm nocą dziecięcego pokoju, jego widma — zdeformowanymi meblami w ciemności. Fantastyka twórcy nowego *Edypa-Króla* nie jest ani groźną, ani głęboką, muzy Cocteau mają szklane twarze dziecinnych lalek i tylko ich odrąbane ramiona przypominają szczątki greckich posągów. Kiedy przestaje się wierzyć w strachy, infantylistyczną potrzebę fantastyki zastępuje gra, świat staje się przedstawieniem teatralnym, bogatym w najbardziej wyrafinowane „tricki". I Cocteau wyznaje — „trick, proszę państwa, oto właśnie jest sztuka".

Toteż nie ma w tym nic dziwnego, że najgorętsze strony książki poświęcone są wspomnieniom z przedstawień... cyrku; cyrk jest przecież teatrem sprowadzonym do sztuczki, do „tricku". Zresztą nie były to zwykłe widowiska cyrkowe; w roku 1904 w Nowym Cyrku w Paryżu (zdarzenie niemal że historyczne) po raz pierwszy tańczono tango i jazz rozpoczął podbój starego kontynentu.

Kiedy Cocteau teatralizuje osobiste wspomnienia, drażni swoją sztucznością, nuży specyficzną „cocteauowską kokieterią", z chwilą kiedy zaczyna pisać o teatrze, porywa i pasjonuje czytelnika. W *Portraits-souvenirs* najwięcej jest wspomnień o aktorach Wzruszające kartki poświęcone są „coraz młodszej" Mistinguett i zmarłym bogom francuskiego teatru i tańca przed wojną — żywiołowej Isadorze Duncan, *„qui a vécu le meilleur de sa danse"*, Sarze Bernhardt, a przede wszystkiem Catulle Mendesowi, co w swych opowiadaniach wskrzeszał cienie Baudelaire'a i Verlaine'a.

Rzecz ciekawa jak mało u Cocteau jest wspomnień ściśle literackich. Tylko gdzieniegdzie parę słów o tym, że pisał i co pisał. Z pisarzy wspomina autor o Juliuszu Lemaître, którego sylwetka w *Portretach*, nawiasem mówiąc, przypomina niemal do złudzenia Irzykowskiego, i Annę de Noailles. Portret księżniczki rumuńskiej, będącej według słów Barrésa, „najczulszym punktem świata", nie wierzącej w nic, prócz w życie, nie ma sobie równych. Dla niego samego warto przeczytać książkę.

Zdjęcie-pamiątka, *portrait-souvenir* — tak nazywają we Francji jarmarczne, momentalne fotografie na tle najdziwniejszych „sztafaży", zrobionych z wielkiego płótna, na którym wymalowano brzeg morski z okrętem, samolot, niedźwiedzia, lub coś w tym rodzaju. Są to fotografie zarazem podobne a nieprawdziwe, fantastyczne a rzeczywiste.

Partraits-souvenirs — świetny tytuł dla tych prawdziwych we wspomnieniu, choć nie zawsze zgodnych z prawdą historyczną, dekoracyjnych pejzaży i sylwetek ludzi, którzy chcieli przetrwać swą śmierć, „których pustota ukrywała dramat, a lekkość miała w sobie coś cudownego", ludzi „wielkiego formatu".

JAN KOTT

[1] JEAN COCTEAU: *Portraits-souvenirs.* 1900—1914. (Grasset, Paris 1935).

POWIEŚĆ

WANDA WASILEWSKA: *Legenda o Janie z Kolna.* Warszawa 1936. Nasza Księgarnia.

Tak mało mieliśmy niegdyś styczności z morzem, tak rzadko w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej polscy żeglarze zapuszczali się dalej od lądu, — że dziś, gdy duch morski nareszcie się nam objawił, łowimy i notujemy chciwie nie tylko prawdę zamierzchłych czasów, lecz także najbardziej mgliste nawet legendy.

Obok Krzysztofa Arciszewskiego morskim witeziem był Jan z Kolna, którego Lelewel umieścił w czasach jagiellońskich, łącząc jego losy z losami nieszczęsnego króla Władysława i fatalnej wyprawy tureckiej. Wanda Wasilewska tutaj właśnie poczyna snuć wątek swej opowieści, w momencie klęski i rozpaczy, po bohaterskiej śmierci młodego wodza ukazując nam uchodzące w popłochu rycerstwo i Jana w gromadzie innych zbiegów.

Ubogi żak krakowski, przygarnięty przez króla w czasie jakichś ulicznych zamieszek, został jego przyjacielem i sługą przybocznym, walecznie bił się pod Warną, poczem, zrozpaczony zbiegł z powrotem do kraju, trafił nad Bałtyk, i zasmakowawszy w morskim rzemiośle zaciągnął się na służbę do króla Danii i Norwegii, Chrystiana. Na statkach wielorybniczych pływał na daleką północ, docierał do brzegów Islandii i Grenlandii, i tam właśnie, w chacie gościnnego tuziemca usłyszał po raz pierwszy opowieść dziwną i niesamowitą. Oto Grenlandia nie jest skrajem świata jak dotychczas mniemano, jeno daleko poza nią rozciąga się inne, ciepłe morze, a poza morzem nowy, nieznany ląd.

Jan uwierzył w prawdziwość tych twierdzeń, zdołał nakłonić króla Chrystiana do zarządzenia wyprawy, i do powierzenia kierownictwa jemu właśnie, Janowi z Kolna. Teraz należało tylko zbudować statek mocny i zwrotny, zwerbować tęgą załogę, i ruszać na podbój ziem nieznanych. Przemógłszy tępotę i złą wolę ludzi zawistnych, śmiały żeglarz spuścił wreszcie na morze okręt zwany *Orlem*, i wraz z gromadą takich jak sam zuchwalców ważących się na wszystko, wypłynął na wielką wyprawę. Po drodze jeszcze

zetknął się z polskim mnichem, który miał przekazać potomności śmiałe czyny odkrywcy, — aż na wodach północnych, w czasie gęstej mgły, *Orzel* wpadł na górę lodową, i zapewne pochłonęła go fala.

Wanda Wasilewska, autorka *Ojczyzny*, sroga realistka, porwała się na rzecz będącą w zasadniczej sprzeczności z dotychczasową jej twórczością. Do poprzednich swoich powieści mogła czerpać materiał z życia współczesnego, lekko jedynie zabarwiając go odpowiednią tendencją. Tutaj należało albo gruntownie przestudiować epokę, dać prawdę historycznie wierną, a na jej tle sylwetkę zmyśloną, lecz pokazaną w sposób tak umiejętny, by narzucała się czytelnikowi plastycznie, niby ktoś najbardziej realny, — albo też wkroczyć już nie w dziedzinę legendy nawet, tylko w krainę baśni, fantazją baśniową nadrobić wszelkie inne braki.

Temat domagał się tym bardziej pieczołowitego opracowania, że ostatnio historycy geografii kwestionują wogóle, jakoby Jan z Kolna kiedykolwiek istniał. Z rewelacyjnymi materiałami występuje w tym względzie Bolesław Olszewicz, na łamach *Przeglądu Geograficznego*, twierdząc, na podstawie źródłowych badań, że „wariant *Scolnus*, który przyczynił się do powstania hipotezy Lelewela, jest błędny, i powstał jedynie wskutek omyłki kopistów lub zecerów XVII wieku".

Zupełnie słuszną wydaje się uwaga Olszewicza, że „Jan z Kolna zwałby się zagranicą po łacinie Joannes de Kolno lub Colno, Joannes Colnensis, może nawet Joannes Polonus, nieprawdopodobne natomiast, by zwano go w formie powstałej na gruncie fonetyki polskiej".

Jan z Kolna jest zatem osobą nie istniejącą, żył natomiast i działał w czasach wskazanych przez Lelewela niejaki Joannes Scolvus, którego narodowości nie sposób z całą pewnością stwierdzić, gdyż najstarsze źródła zwą go raz Polakiem, raz Duńczykiem. Ów nieznany nam bliżej człowiek nie odkrył jednakże Ameryki, ani się nawet na to ryzykowne przedsięwzięcie puszczał, — brał natomiast w roku 1476 udział w wyprawie, która zwiedziła wybrzeża Grenlandii, dając zresztą tym samym dowód tężyzny i przedsiębiorczości na owe czasy niemałej.

Książeczka Wandy Wasilewskiej nie przyczyniła się bynajmniej do uplastycznienia postaci legendarnego żeglarza. Pęd Jana ku morzu poczyna się nie wiadomo skąd i dlaczego, gdyż wyjaśnienie autorki: „zdawało się Janowi, że fale zmywają z jego serca całą gorycz i ból" — jest zanadto współczesne i zanadto szablonowo-literackie. I wszystkie dalsze jego przeżycia, wiodące ku najważniejszym decyzjom, nie są niczym umotywowane, w każdym razie niczym dostatecznie ważkim, sprawiają wrażenie rzeczy przypadkowych, nie wynikających z istotnej potrzeby.

Tak samo jak czyny Jana są od niego oderwane, tak Jan sam oderwany jest od swej epoki. Nic charakterystycznego ani dla tamtego stulecia, ani dla danego kraju. Autorka unika starannie podawania szczegółów odzieży, wyglądu miasta, wnętrza domostw, — gdyż prastara puszcza, gdzie się wyrąbuje drzewo na okręt, i poczciwi chociaż dzicy drwale, — to znowu szablon, który można przymierzyć do jakich bądź czasów, i jakiej bądź ziemi, nie wyłączając prawie nawet naszych borów kresowych.

Przygody żeglarza nie nęcą także zawiłą intrygą. Cóż prostszego, jak znużonego długą drogą wędrowca umieścić na noc w chacie ubogiego pustelnika, który chętnie podzieli się z gościem skromnymi zapasami jadła i twardym, nędznym łożem? Fakt zaś, że starzec okaże się niebawem bogatym wielmożą, skazanym na banicję, nie wnosi również do akcji nic specjalnie nowego, a przy tym jest oderwanym epizodem, nie mającym jakiegokolwiek bądź wpływu na dalszy tok zdarzeń.

Realistyczny talent Wandy Wasilewskiej zupełnie nie potrafił się nagiąć do wymagań, jakie stawiamy powieściom dla młodzieży, a do tego powieściom napoły fantastycznym, — ze stron dodatnich więc, jedyne co możemy przyznać autorce, to zaletę dobrego, poprawnego, a nawet nieraz polotnego stylu.

JERZY MARLICZ

PRÓBY DRAMATYCZNE

JULIUSZ STEFAN PETRY: *Mocarze.* Opowieść dramatyczna w 5 aktach. Lwów, 1936. „Reduta — Tydzień Polski". Okładkę projektowała J. Petry-Przybylska.

W *Portrecie artysty* Joyce napisał, iż cechą formy dramatycznej jest całkowite usunięcie się pisarza z pola widzenia. Pisarz przestaje być ośrodkiem zdarzenia — samo wydarzenie nabiera siły, osoby dramatu żyć poczynają swym życiem odrębnym—w działaniu. Autor *Mocarzy*, kładąc pod tytułem napis „opowieść dramatyczna" — zdawał sobie widocznie sprawę, jak dalece niedoskonałe jest życie własne osób jego dramatu, jak dalece utwór ten jest opowieścią o działaniu, a nie — działaniem dramatycznym.

Wątek fabularny *Mocarzy* oczom dramaturga mógłby szerokie otworzyć perspektywy. Rzecz dzieje się w latach 1846 — 1848 na Podkarpaciu, nad krajem krążą niespokojne wiry powietrzne: wici narodowego powstania — i szum chłopskiego buntu przeciw dworom. W spisie osób pojawiają się sylwetki interesujące—jak ów młody Niemiec, nienawidzący swego narodu, przybyły z Włoch, aby uchronić się przed Spielbergiem — i sumieniem. Z chwilą rozpoczęcia sprawy dramatycznej — *personae dramatis* poczynają chwiać się w niezdecydowaniu i niedokończeniu, każdy niemal ich ruch i słowo nie mija granic okrągłej gładkości i potoczystości, trącącej konwencją — doprawdy banalną. W dużej mierze do tego rodzaju dekadencji przyczyniła się niejednolitość stylu utworu: autor z płonącej szaleństwem osoby Machnickiego starał się dobyć możliwie najwięcej mgły mistycznej, a jednocześnie — tajemniczość nadrealną umieszczał w ramach realistycznych. Konflikt utworu rozszczepił się na dwie płaszczyzny nierównoległe i trzeba stwierdzić, iż utwór nie zyskał w ten sposób na artystycznej wartości.

FELIKS PŁAŻEK: *Zburzenie Trebizondy.* Bajka. Kraków 1936.

Tadeusz Miciński dał w latach Młodej Polski *Bazylissę Teofanu*, dzieło drapieżne i silne. Jeśli istnieje geografia fantastyki, Trebizonda leżeć może niezbyt daleko od stolic chmurnej basilissy. Inne tu jednak świeci słońce i inni są ludzie, nie zakryci cieniem, bardziej na zewnątrz żyjący, niż do wewnątrz. Zwarta ekspozycja aktu pierwszego ukazuje intrygi pałacu i rosnącą w tłumach nienawiść ku możnym. Budzi się chęć sprawdzenia motywów, którymi operuje autor z wiadomościami, jakie zawdzięczać możemy historii i socjologii. Autor zastrzegł się jednak przeciw śledztwu i zabiera nas, nieco opornych, w fantastykę. Dotrzymujemy kroku perypetiom walk pałacowych, a potem — rewolucji. Wierzymy autorowi, że prawdziwy cesarz Trebizondy, zamieniony jako dziecko, jest służącym w podmiejskiej gospodzie. Z wiary tej — niewiele wynika. Autor zbudował sprawę dramatyczną zręcznie, ze sprawną umiejętnością. Wątpliwe jest, czy utwór Płażka odnieść jest w stanie inny sukces: przykuć uwagę czytelnika i zatrzymać ją, skupioną w napięciu, na konfliktach, o które się wspiera. Rewolucja socjalna w Trebizondzie jest rewolucją z nieprawdziwej przygody, bez wszelkiej problematyki. Rewolucjoniści Płażka są tłumem dość potulnym i naiwnym, do zwycięstwa prowadzi ich pod hasłem zniszczenia Trebizondy — pretendent do tronu cesarskiego. Sprawy tej sielankowej rewolty — tchną nieprawdą. Nie chodzi tu o prawdę w tej postaci, jaką jej nadaje bieg życia codzienny i rzeczywisty. Istnieje inna jeszcze prawda, artystyczna prawda utworu. Ten czynnik — to harmonia i składność, wypływająca z organizacji właściwej motywów poszczególnych. Prawdy artystycznej nie może mieć w pogardzie nawet utwór rzucony w fantastyczność. Jeśli ją jednak lekceważy — spotkać się musi z chłodem tych, dla których był przeznaczony.

JANUSZ STĘPOWSKI: *Gdynia.* Warszawa 1936. Wyd. Ligi Morskiej i Kolonialnej. Skład główny: Instytut Wyd. „Biblioteka Polska".

Książka ta, która napewno stanie się potrzebna scenom amatorskim i szkolnym kółkom teatralnym, zawiera utwory poetyckie, przygotowane do deklamacji przez reżyserkę radiową Wandę Tatarkiewicz-Małkowską. Inscenizacje opatrzone są nadto ilustracją muzyczną kompozycji Władysława Macury, przedwcześnie zgasłego kompozytora. Janusz Stępowski, autor poematu *Gdynia*, ostrogi zdobywał w krakowskiej grupie Helionu; dzisiaj — swą twórczością silnie związany jest z morzem. Poemat *Gdynia* rysuje dzieje portowego miasta, dziś tak dobrze znanego nie tylko w Polsce, miasta, które dla młodzieży polskiej szczególnie winno być drogie i bliskie.

Surowym i prymitywnym pięknem tchną załączone w książce pieśni kaszubskie — „Oj, żeglarze" oraz „Marsz Kaszubski" Hieronima Derdowskiego, napisany około r. 1880. Szczególny urok ma pieśń „Oj, żeglarze". Książka została wydana z niezwykłą troską o szatę graficzną: otwiera ją reprodukcja akwareli Bolesława Surałło, a zdobią winiety Adama Siemaszko.

EDWARD CROS: *Dejanira.* Warszawa 1936. Skład gł. Gebethner i Wolff.

P. Cros wziął na siebie niełatwy trud zamknięcia mitu o miłości Centaura w kształt wierszowanej tragedii. Tragedia p. Crosa przestrzega wierności wobec anegdoty podania, które dostaliśmy po starożytnych. Pióro autora nie dotknęło jednak w zupełności piękna i głębi mitu o śmierci Heraklesa. Pisarz, dzisiaj żyjący, skoro podejmuje motyw tak odległy — nie może ograniczać się do materiału dostępnego w szkolnym podręczniku, gdyż z góry zrzekniemy się zainteresowania dla jego pracy. Ambitny wysiłek może być ocalony głęboko zarzuconą siecią spojrzenia: chcemy na starożytność patrzyć naszymi oczami, a wzrok mamy ostry. Herakles, przebiegający ziemie antyczne w poszukiwaniu walki, nie jest odmianą błędnego rycerza czasów zamierzchłych, a z innej strony — ta postać z legendy nie w całości jest tylko — literaturą: w Herkulesie ludy helleńskie oddały potomności swą wizję człowieka.

Hojnie wyposażony w gramatyczne rymy wiersz *Dejaniry* daleki jest, niestety, od poezji; wiersz ten jest przeżarty wymuszoną rutyną — i znudzeniem.

EDWARD CROS: *Epilog Wyzwolenia.* Warszawa 1936. Skł. gł. Gebethner i Wolff.

Próba dramatyczna p. Crosa w żadnym stopniu nie bogaci dzieła Wyspiańskiego. Rozmowa Konrada z Cieniem Wodza mówi czytelnikowi to wszystko, co człowiek przeciętnie oczytany — wie doskonale. Język p. Crosa jest nieprzyjemny, banalny w sztuczności, gęsto podlanej fałszem. Oto próbki: „złudy pałacu maskaron szalony"... „jam pośrodku marzeń swych kryształu..." Bardzo przykre. Jedynie — do zbiorów niezwykłego cudactwa.

Jeszcze w sto lat po Gutenbergu druk był wynalazkiem świętym. Dziś — druk jest czymś, czego się nadużywa bez odpowiedzialności. Nie chodzi, oczywiście, o kanonizację tego wynalazku: lęk jednak ogarnia, gdy rośnie zalew pseudoliteratury mizernej i kruchej. Nikt się chyba nie łudzi, że liczba pozycyj bibliograficznych, liczba literackiej produkcji — wskazuje kulturę kraju. Kulturę mierzy się wysokością szczytów najwyższych, nigdy przeciętną z depresji.

A dobra wola autorów, najlepsza wola autorów, w tym obrachunku w grę nie wchodzi: nie ma na nią miejsca.

TADEUSZ SARNECKI: *Wódz.* Misterium tragiczne. Tryptyk żałobny. Wyd. Koła Miłośn. Książki w Zamościu. 1936.

Utwór p. Sarneckiego nosi niektóre cechy poprawności. Konieczność ogłoszenia go drukiem nie była — zdaje się — paląca: mamy tu do czynienia przede wszystkim z dokumentem epoki, z czasu „wolności tragicznej" według pięknych słów Wierzyńskiego. P. Sarnecki pisze w przedmowie, iż jego „drobne zresztą misterium" powstało, gdy był jeszcze uczniem szkoły średniej. Uwaga recenzenta spocząć musi raczej na dobrej woli autora, z natury rzeczy —i na serdecznej żarliwości, jaka bije od wierszy „Tryptyku". Jeśli nawet stwierdzić wypada, że „Tryptyk" pozbawiony jest szerszych poetyckich ambicyj, to ten brak — w przypadku danym — jest raczej ładną zaletą. Najlepszy i najbardziej dokończony — wydaje się wiersz „Droga". Jeszcze jedno: w przedmowie próbuje autor oczyścić przed zbyt pilnym wzrokiem pacyfistów czyn zbrojny Legionów w r. 1914: iż nie był to akt wojny zaborczej, lecz „rozpaczliwe zmaganie z przemocą". Ten trud p. Sarneckiego jest stanowczo zbędny: pochód zbrojny Piłsudskiego do wolnej Polski nie potrzebuje — ani dziś, ani w przyszłości — usprawiedliwień i zastrzeżeń, śmiesznych w swej ostrożności.

KAZIMIERZ MISSONA: *Wódz Narodu.* Widowisko historyczne w 9 odsłonach. Kraków 1936.

Trzeba wyznać, że wysiłek pisarski p. Missony poszedł na darmo: jego widowisko historyczne nie może być zaliczone do literatury. Utwór p. Missony nie jest niczym innym jak zestawieniem wydarzeń lat 1914 — 1918 w Polsce. Literaturę pomocniczą lojalnie p. Missona wylicza. Nad tekstem dziewięciu odsłon unosi się bezradna nuda, brak temu widowisku wszelkiej żywości — jest mechaniczne i nieciekawe. Sprawy nie ratuje fakt, iż p. Missona w przedmowie pracę swą przeznacza do użytku teatru szkolnego, żołnierskiego, oraz teatru towarzystw oświatowych; ta okoliczność zwraca się przeciw widowisku tym silniej: teatru popularnego karmić nie można tandetą, pozbawioną wartości literackiej — jeśli się nie ma zamiaru zniechęcić widzów do sztuki i do teatru. Może w żadnym kraju Europy teatr amatorski nie opiera się na tak silnych podstawach jak w Anglii; angielski teatr amatorski zdobywa widza — ze środowiska rzemieślniczego i robotniczego — nie tyle inscenizacją i aktorem-amatorem, ile nade wszystko — repertuarem. W Polsce zagadnienie teatru amatorskiego jest ciągle kwestią drugiego rzędu. Repertuar takiego teatru musi być specjalny, lecz niepozbawiony wartości literackiej; najlepsze nawet prywatne intencje autorów — nie wystarczą, nie mogą wystarczyć. Publikacja p. Missony nasuwa niebezpieczne pragnienie, aby istniała jakaś instytucja o charakterze cenzury smaku: jej zadaniem byłoby nie dopuszczać do druku „utworów" tak wyraźnie niedołężnych jak widowisko historyczne p. Missony.

WŁ. PIETRZAK

PODRÓŻE

KAROLINA BEYLINÓWNA. *New York w pięć dni.* Warszawa 1936. Tow. Wydawnicze.

Jeszcze jedna książka o zamorskiej krainie wszelkich możliwości, tym różna jednak od innych sprawozdań tego rodzaju, że dotyczy jednego miasta, a złożyły się na jej treść przeżycia pięciu tylko dni pobytu. Sam tytuł tłumaczy to wystarczająco. Powstaje przy tej okazii wątpliwość: co właściwie można zobaczyć w tak krótkim przeciągu czasu i czy warto aż o tym wydawać książkę stutrzydziestostronicową. Bardzo prędko okazuje się z treści, że można dużo zobaczyć i że warto wydawać. Autorka odbyła podróż do Ameryki transatlantykiem *M/S. Pilsudski* i zwiedziła w amerykańskim tempie New York, zdążywszy być i w bibliotece publicznej i w redakcjach nowojorskich, wśród kin na Brodwayu, w Czarnym t. j. murzyńskim New Yorku, w sądzie nocnym, no i naturalnie na szczycie drapacza nieba. Zdążyła też, co nie najmniej ważne, dostrzec nie tylko Nowy York sensacyj, osobliwości i zbytku i wielkich proporcyj, tak zawsze frapujących cudzoziemca, przybysza ze starego kraju, ale też codzienne oblicze dnia amerykańskiego, dnia ludzi zapracowanych i dobrze liczących się z wydaniem każdego centa. Wszystkie swe przeżycia i wrażenia z inauguracyjnej podróży wspaniałym motorowcem polskim komunikuje autorka w interesującej formie dalekiej od naiwnego lub zarozumiałego tonu rewelacyj — w formie żywych i barwnych impresyj, które jako inteligentna i dobrze, czasem elegancko pisząca dziennikarka-turystka notuje dla podróżnych, aby im posłużyły za życzliwy przewodnik, gdy — jak ona — z pokładu polskiego okrętu zobaczą wspaniałe fata morgana New Yorku.

ZOFIA MIANOWSKA

SPRAWY SŁOWACKIE

O zwiększenie zainteresowań polskich Słowakami. — Spór o autonomię pogłębia się. — Książka Novaka o prawach językowych Słowaków. — Objektywizm czeskiego krytyka Szaldy. — Zjazd literatów słowackich. — Matica Slovenska. — Tom poezyj Jana Smreka. — Jubileusz Zigmundika.

Nasze zainteresowanie Słowakami nie przekracza niestety szczupłego grona slawistów. Poza środowiskiem krakowskim, gdzie dzięki zasługom prof. Semkowicza i Antoniego Zachemskiego szerzy się znajomość spraw słowackich, w żadnym innym mieście Polski nie istnieje ośrodek poznawania i przyjaźnienia się ze Słowakami. W porównaniu z działalnością czechofilską, wypadnie stwierdzić, że w najgorszych czasach jeszcze się więcej pisze informacyjnych studiów i artykułów o Czechach, aniżeli w najdogodniejszych i najbardziej przyjaznych czasach o Słowakach.

Takich przyjaciół narodu słowackiego, jakim był niedawno zmarły slawista krakowski Roman Zawiliński, autor jedynej książki o Słowakach (wydanej w 1899 r.), dzisiaj już niestety nie ma, a z żyjących ani Jana Magiery, a tym bardziej z najmłodszych Ludomira Rubacha trudno zaliczyć do prawdziwych słowakofilów ze względu na ich ogólno-słowiańskie zainteresowania.

Jeszcze gorzej się przedstawia powojenna polska literatura o Słowakach. Można

śmiało powiedzieć, że to wszystko, co zostało wydane, było pisane pod dyktando propagandy „czechosłowackiej", a więc z wyraźnie wrogim nastawieniem dla indywidualizmu słowackiego. Wyjątek stanowią nieliczne artykuły Reychmana, Zachemskiego i kilku z młodych, lecz jeśli chodzi o wszechstronność informacyj o Słowacji — to wielkie pod tym względem posiadamy luki do wypełnienia.

Przyjaźń polsko-słowacka, jeśli nie ma być dziełem przypadku, musi być pogłębiana wśród jej najzapalniejszych zwolenników, a rozszerzana wśród najszerszych mas inteligencji polskiej. Brak nam najbardziej zasadniczych instrumentów do budowania gmachu przyjaźni polsko-słowackiej. Niemasz bowiem dotąd ani słownika, ani żadnego podręcznika i to tak u nas, jak i u Słowaków. To też informowanie będzie najpilniejszą potrzebą. Słowacy już to czynią od dawna. I prasa codzienna ze *Slovakiem* na czele i różne periodyki, jak *Slov. Pohl'ady*, *Slov. Uczitel*, *Politika*, *Pero* piszą bardzo dużo i systematycznie o polskich sprawach. A więc w imię prawdziwej wzajemności.

Najważniejszą sprawą, o jakiej się na Słowacji dziś mówi i o jakiej się bezustannie myśli, to sprawa autonomii, to sprawa usamodzielnienia się Słowacji pod względem kulturalnym i gospodarczym i zrzucenie z siebie przykrej kurateli czeskiej. Obecna sytuacja Czechosłowacji wymagała utworzenia rządów najszerszej koalicji. Kiedy stanął na czele gabinetu Słowak dr. Hodża, ogólnie mniemano, że najwybitniejszy ten przywódca „czechosłowackich" agrariuszy stworzy dla Słowacji nowy *modus vivendi* i złagodzi skutki kryzysu dla tego *hinterlandu* uprzemysłowionych Czech. Niestety wkrótce okazało się, że dawny hlasista (zwolennik programu czechosłowackiego, wysuniętego przed wojną przez pismo *Hlas*) pozostał wierny założeniom czechosłowakizmu i narówni z resztą koalicji czeskiej bynajmniej nie zamierza odstąpić od systemu rządzenia i ustroju centralistycznego w Czechosłowacji.

Rokowania, jakie niedawno toczył imieniem rządu praskiego premier Hodża z przywódcami najsilniejszej partii słowackiej. z opozycyjnymi ludowcami ks. Andrzeja Hlinki, nie przyniosły żadnego rezultatu. Partia autonomistycznych hlinkowców odmówiła współdziałania z koalicją czesko-niemiecką i zapowiedziała nie tylko zaostrzoną opozycję, ale jak najenergiczniejszą walkę o urzeczywistnienie autonomii, przewidzianej w umowie pittsburskiej z 1918 roku.

Po zerwaniu rokowań zostały ogłoszone dwa komunikaty. Praga zasłaniała się argumentem jednolitości ustroju państwowego Czechosłowacji i niemożnością przyjęcia postulatu hlinkowców o utworzenie osobnego ministerstwa dla Słowacji, natomiast autonomiści słowaccy oskarżyli rząd praski przed *forum publicum* o tępy upór na całym froncie wobec wszystkich postulatów polityczno-gospodarczych partii ks. Hlinki.

Walka więc między centralistami a autonomistami rozgorzeje na nowo. *Slovak* — organ Hlinki — w n-rze 79 pomieszcza znamienny artykuł dr. F. Jurigi, który, należąc do frakcji najbardziej pojednawczej z autonomistów względem kół praskich, przecież pisze, że „tragiczną sprawą jest, gdy brat bratu odmawia prawa do indywidualności i to jeszcze w imię zasady, iż pochodzą ze wspólnego pnia rodowego". Dr. Juriga przytaczając na usprawiedliwienie nieprzejednanego stanowiska hlinkowców liczne przykłady z historii, dowodzi, że „postulat prawnego uznania odrębności narodu słowackiego nie jest jakimś mędrkowaniem, czy kwestią teoretyczną, albo filozofowaniem, lecz stanowi najważniejszą sprawę życia i dalszej żywotności: komu się ustawowo odmawia praw do odrębności, ten znajduje się tym samym poza wszelkim prawem, poprostu bez praw do życia, zawodu, miejsca zamieszkania, bezpieczeństwa i t. p." To stanowisko akceptują dziś nawet grupy aktywizmu słowackiego, domagając się zwiększenia kompetencyj dla samorządu terytorialnego i gospodarczego dla Słowacji. W każdym jednak razie, Hlinka niezaprzeczenie cieszy się największym autorytetem na Słowacji, za programem autonomizmu są wszyscy młodzi, a regionalizmem gospodarczym żywo zajmują się już sami... Czesi. Ostatnio np. przebudowano wewnętrznie t. zw. Narus czyli narodowy instytut badawczy dla gospodarstwa Słowacji, odłączając od niego sprawy Rusi Podkarpackiej i wyposażając ten instytut w szerszy zakres kompetencyj.

Kwestia słowacka coraz szersze zakreśla kręgi. Młode pokolenie Słowacji intensywnie rozwija działalność narodową we wszystkich dziedzinach życia. Najbardziej drażni uświadomionych narodowo Słowaków zaliczanie ich do niestniejącej narodowości czechosłowackiej i pisanie, że istnieje jakiś język czechosłowacki. Dla nas nie jest to nowina, gdyż i lektor uniwersytecki języka czeskiego dr. Kurz, a również jego poprzednik dr. Vydra nazywali siebie lektorami języka „czechosłowackiego". Młodzi Słowacy nie negują możliwości istnienia państwa czechosłowackiego, ale twierdzą zupełnie logicznie, że do niego mogą się zaliczać oprócz Czechów i Słowaków, również Niemcy, Rusini, Polacy, Węgrzy i Żydzi o ile są obywatelami Czechosłowacji.

W końcu roku zeszłego pojawiła się niezmiernie ciekawa książka młodego lingwisty słowackiego prof. L. Novaka traktującą o kwestji „czechosłowakizmu". Ten najaktualniejszy problem na Słowacji wywołał powódź artykułów w prasie słowackiej, a zgryźliwe i złośliwe notatki w prasie czeskiej. Nikt z Czechów nie odważył się wystąpić do uczciwej polemiki z Novakiem, tęgim dziś uczonym, zresztą wychowankiem czeskiej uczelni praskiej. Ale znalazł się uczciwy krytyk i po stronie czeskiej Był nim Szalda, wybitny myśliciel nie tylko czeski, ale środkowo-europejski, który w zakończeniu swych przychylnych uwag dla książki Novaka, tak streścił swe wywody: „Autonomia słowacka znajduje się — o ile mnie dobrze poinformowano — na jak najlepszej drodze; albo lepiej powiedziawszy, na drodze postępującej stopniowo autonomizacji. Dotychczasowy *statut quo* nie da się dłużej utrzymać, życie okaże się silniejsze, aniżeli wszelkie przeszkody na drodze, tworzone sztucznie przez wymyślność akademicką. Silne fale przeleją się ponad te przeszkody. I nie trzeba bynajmniej obawiać się tej autonomizacji. Państwowo-polityczna spólnota Słowacji z ziemiami historycznymi jest na szczęście już dostatecznie utrwalona, abyśmy mieli się obawiać, że grozi jej niebezpieczeństwo".

Młody nacjonalizm słowacki rozlewa się coraz szerszą falą.

Rozpoczyna się już w bujnym życiu Słowacji jakby druga faza: łączenia stworzonych placówek i jednoczenia wysiłków pokrewnych. Jako najważniejsze wydarzenie z życia kulturalnego Słowacji musimy zanotować zwołanie na Zielone Święta powszechnego zjazdu literatów słowackich do Trenczańskich Cieplic. Zjazd tego rodzaju od czasu przewrotu październikowego w 1918 r. odbywać się miał w Słowacji po raz pierwszy. Program obejmował najaktualniejsze zagadnienia literacko-ideowe, estetyczne, językowe, krytyczne i zawodowe. Zjazd rozpoczął się uroczystą akademią z odczytem o literackiej twórczości Słowaków w literaturze światowej, a zakończył się uchwałą wybudowania w Bratysławie domu literatury słowackiej im. Hviezdoslava. Właściwa praca odbywała się w komisjach. Ideę zjazdu popierały wszystkie pisma słowackie bez różnicy przekonań politycznych.

Obecnie rolę najważniejszego ośrodka nauki i literatury słowackiej spełnia Macierz Słowacka w Turczańskim Świętym Marcinie, gdzie też wychodzi najpiękniejsze i najciekawsze pismo słowackie p. t. *Slovenské Pohl'ady*. Jest charakterystyczne, że pismo to jest prenumerowane do bibliotek w Bułgarii, Jugosławii oraz przez różne zagraniczne instytuty slawistyczne, ale do Polski jest tylko... wysyłane *gratis*. Dlaczego? Czyż nasi mecenasi, nasze biblioteki, przynajmniej naukowe, czyż nasi przyjaciele Słowaków nie mogliby sobie pozwolić na prenumerowanie tego naprawdę pięknego i reprezentacyjnego czasopisma literatury słowackiej?

Znaczenie Macierzy Słowackiej wciąż wzrasta. Jak ongiś wzorowa i przykładna współpraca biskupów Moysesa i Kuzmanyego zniwelowała przepaść między słowackimi ewangelikami i katolikami, podobnie dziś popieranie Macierzy przez ks. Hlinkę i posła Razusa (przywódcę ewangelików) sprawiło, że instytucja ta stała się ogólno-narodową i drogą sercu każdego Słowaka. Dnia 30 marca r. b. w Bratysławie odbyło się wielkie zgromadzenie działaczów Macierzy. Na zebraniu tym składał sprawozdanie prof. Mateusz Czernak, stwierdzając, że i liczba członków i środki Macierzy stale wzrastają i że na gruncie Macierzy zespolili się w pracy twórczej dla narodu słowackiego przedstawiciele prawie wszystkich stronnictw słowackich.

Prasa słowacka nie jest jeszcze dostatecznie rozbudowana ani rozpowszechniona. Czytelnictwo rodzime znajduje się jeszcze w powijakach, a każda nowa książka i każdy nowy utwór staje się sensacją. Do rzędu prawdziwych rewelacyj na polu twórczości literackiej wypada zaliczyć ostatni tom poezyj Jana Smreka.

Poeta Jan Smrek, redaktor poczytnego pisma literackiego *Elan*, wydał nowy zbiorek poezyj p. t. *Zrno* (nakł. L. Mazacza, Praga, 1936). Wybitny ten twórca słowackiej sielanki posiada już w swym dorobku cztery tomiki: *Odsudeny k veczitej żizni* (1922) z wyraźnym nastawieniem dekadenckim i coraz bardziej zdążające ewolucyjnie ku sielance zbiorki: *Cvalajuce dni* (1925), *Bożské uzly* (1929) i *Iba oczi* (1933). Na podstawie tych ogłoszonych drukiem poezyj widzimy jak ciekawą przemianę twórczą przeżył poeta, od beznadziejnego smutku wędrując ku radości życia, od melancholii do życiowego optymizmu, a od symboliki, przypominającej spirytyzm Brzeziny (czeskiego poety) ku prymitywizmowi ludowej liryki. Dawny symbolista nazywa dziś rzeczy widziane i odczuwane wprost po imieniu, a wiersze jego dźwięczą rytmem szczerym, niewymuszonym i prawdą poezji wiejskiej. Stara faustowska mądrość ostatecznie skapitulowała przed zdobywczą młodością. Nowy tom poezji Smreka krytyka przyjęła z wielkim entuzjazmem i widzi w Smreku słowackiego wodza narodowej awangardy literackiej, podobnego w działaniu do Świętopełka Czecha, Krasnohorskiej i innych „narodników" literatury czeskiej lat ośmdziesiątych zeszłego stulecia.

Nie zapominają Słowacy i o swych najzasłużeńszych wśród żyjących starszego pokolenia.

1 kwietnia r. b. prasa słowacka uczciła dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin zasłużonego działacza narodowego Jana Zigmundika, który przez długie lata był inspektorem szkół a przed wojną napisał kilka podręczników języka słowackiego. M. in. Zigmundik był autorem językowego podręcznika *Polyglott Kunze: Slowakisch* (Bonn).

LUMIR

PRZEGLĄD PRASY

WIEŚCI ZZA WSCHODNIEGO KORDONU. Nasi obrońcy kultury przed „faszyzmem", malujący w gołosłownych artykułach w ponętny sposób jej „wolny" rozwój w Rosji sowieckiej, nie mają szczęścia. Coraz częściej ukazują się dobrze udokumentowane prace, które wykazują, jak rzeczywistość odbiega od ich „malowanek". *Wiad. Lit.* w nr. 29 podają przedruk dwóch listów maksymalisty komunistycznego Victora Serge, który przedstawia, jak w istocie wygląda stosunek rządu sowieckiego do wszystkich, którzy ośmielają się czy na lewo, czy na prawo odbiegać od zasadniczej linii wymagań oficjalnych reprezentantów państwa rosyjskiego. Okazuje się, że obozy koncentracyjne w Rosji sowieckiej są o wiele surowsze i bezwzględniejsze niż w najbardziej „faszystowskich" krajach, a wolność przekonań najniebezpieczniejszą ideą, która według zapatrywań oficjalnych czynników zasługuje na najbezwzględniejsze prześladowanie i tępienie. Nadaje się ona wyłącznie na eksport w celu propagandy. Wewnątrz kraju jest tępiona bezlitośnie. Obraz bytowania niezależnych umysłów w Rosji sowieckiej jest w najwyższym stopniu ponury. Z konkluzjami listu Victora Serge pokrywa się zupełnie praca Eugenii Weber, umieszczona w nr. 2 *Verbum* p. t. „Arsenał bez broni". Nieprawdopodobna presja władz na literatów, poniżenie ich, tyrania strachu — oto jest zalecana przez naszych domorosłych obrońców kultury idylla wolności kultury w Rosji sowieckiej. Ta zbieżność konkluzyj maksymalisty komunistycznego z publicystką katolicką jest charakterystyczna. Świadczy ona o tym, że rzeczywitość kulturalna w Rosji nie tylko w oczach „czarnej reakcji" przedstawia się potwornie, ale w oczach każdego niezależnego umysłu.

CZY SIĘ DOWIEMY PRAWDY? O specyficznej cenzurze prasy polskiej świadczy fakt, że informacje nasze z pewnych dziedzin kultury przedstawiają się wyjątkowo jednostronnie. Wszyscy wiemy, że w Rosji żyje i tworzy kilka wybitnych talentów, które umieją między Scyllą wymagań politycznych a Charybdą wymagań artystycznych przepłynąć. Nikt nie zaprzecza ich istnienia. Ba, nawet najreakcyjniejsze pisma omawiają ich prace. Tymczasem, gdyby wierzyć naszym pismom, w Niemczech nie ma teraz ani jednego pisarza wybitnego. Dowiadujemy się o różnych grafomanach (napewno nie jest ich więcej niż w Rosji sowieckiej), których śmieszne pomysły mają świadczyć o całkowitym zbarbaryzowaniu Niemiec. Nigdy nie słyszymy o osobistościach wybitnych. Wszystkie one według opinii naszych pism są na emigracji. Że obraz ten nie odpowiada rzeczywistości, nie ulega żadnemu powątpiewaniu. Nieprawdą jest jakoby w Niemczech pozostali tylko grafomani, nieprawdą jakoby wszystko, co się tam dzieje obecnie w kulturze, było wyłącznie śmieszne i pozbawione wartości. Prawdą jest, że mamy cenzurę, która podaje tylko to do wiadomości publicznej, co ona z najróżnorodniejszych przyczyn uważa za wskazane. Nie uwielbiamy napewno stosunków panujących w Rosji sowieckiej, nie uwielbiamy także stosunków panujących w Niemczech. Pragniemy tylko zastosowania tych samych kryteriów kulturalnych i tej samej dobrej woli w stosunku do kultury niemieckiej co rosyjskiej. A poza tym pragniemy jak najmniej cenzury. Urzędowa cenzura aż zanadto nam wystarcza. Nie chcemy jeszcze innych cenzur.

W. BĄK

REDAKCJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., ½-rocznie 9.50 zł., rocznie 18 zł.; zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Blankiety rozrach. Nr. kartoteki 85. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szer. 1 szpalty — 60 gr. za tekst.; 80 gr. w tekście. Zastrz. miejsca 25% drożej. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor: LEON PIWIŃSKI — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.